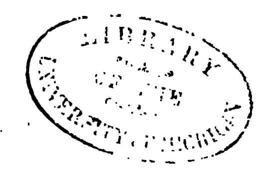



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





MUSÉE IMPÉRIAL

DES

MONUMENS FRANÇAIS.

AVERTISSEMENT.

Le Musée Impérial des Monumens français est ouvert au public le jeudi, depuis dix heures jusqu'à deux, et le dimanche, depuis dix heures jusqu'à quatre, en été, et jusqu'à trois seulement en hiver.

Le dépôt de cet Ouvrage a été fait à la Bibliothèque Impériale.

Et se trouve à Paris;

Chez { L'Auteur, au Musée, rue des Petits-Augustins;
Hacquart, Imprimeur-Libraire, rue Gît-le-Cœur, n° 8.

DE L'IMPRIMERIE D'HACQUART.

MUSÉE IMPÉRIAL DES MONUMENS FRANÇAIS.

HISTOIRE DES ARTS EN FRANCE, ET DESCRIPTION CHRONOLOGIQUE

Des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée.

PAR ALEXANDRE LENOIR,

ADMINISTRATEUR DE CE MUSÉE, CONSERVATEUR DES OBJETS D'ARTS DE LA MALMAISON, MEMBRE DE L'ACADÉMIE CELTIQUE DE FRANCE, DE LA SOCIÉTÉ PHILOTECHNIQUE, DE L'ATHÉNÉE DE LA LANGUE FRANÇAISE, DE L'ACADÉMIE ITALIENNE, ET DES SOCIÉTÉS LIBRES DES SCIENCES, LETTRES ET ARTS DE NANCY, DE SOISSONS, DU DÉPARTEMENT DE LA LOIRE INFÉRIEURE, etc.

Prix : 3 francs.



A PARIS.

M. D. CCCX.

On trouve au Musée Impérial des Monumens français, les Ouvrages suivans, du même Auteur :

1°. MUSÉE DES MONUMENS FRANÇAIS, Ouvrage utile à la connaissance de l'Histoire et à celle de l'Art en France; Histoire de la Peinture sur verre, 6 vol. grand in-8°. papier raisin, ornés de 250 gravures, par PERCIER et GUYOT. Prix des cinq premiers volumes, à raison de 12 fr. le volume, et le sixième à raison de 18 fr. Total.. 78 fr.

—— Vélin tiré à très-peu d'exemplaires, 156 fr. les 6 volumes; on ajoutera 8 fr. pour les départemens.

OUVRAGES NOUVEAUX.

2°. RECUEIL DE PORTRAITS INÉDITS DES HOMMES ET DES FEMMES CÉLÈBRES QUI ONT ILLUSTRÉ LA FRANCE, *suite* du Musée précédemment décrit, 1 volume in-8°, dédié à Sa Majesté l'Impératrice et Reine, imprimé en 1809... 12 fr.

—— Le même papier vélin........................ 24

3°. NOUVELLE EXPLICATION DES HIÉROGLIPHES OU DES FIGURES SYMBOLIQUES ET SACRÉES DES ÉGYPTIENS, utile à la connaissance des Monumens mythologiques des autres Peuples. 3 vol. in-8°, papier grand raisin. Prix.. 36 fr.

4°. PEINTURES, VASES ET BRONZES ANTIQUES DE LA MALMAISON, coloriés et publiés par livraison, composée chacune de six planches in-fol., papier Nom de Jésus, Annonai. Prix de chaque livraison................ 15 fr.

5° HISTOIRE DES ARTS EN FRANCE, 1 vol. grand in-4°, papier grand raisin, plus de 200 gravures environ. Prix, 48 fr.

6°. La traduction en anglais du 1er volume *in*-8°, avec gravures, se vend au même Musée.

AVANT PROPOS.

La destruction des monumens des arts fut la suite nécessaire des désordres politiques. On ne sait que trop à quels excès peut se porter, dans des momens d'effervescence, une multitude égarée, dont la fureur est d'autant plus redoutable, qu'elle suppose avoir plus de torts à venger. Dans ces tems orageux, les magistrats montrèrent autant de zèle que de prudence; ils s'entourèrent de citoyens vertueux, qui méritaient encore les suffrages publics par leurs lumières et leur probité (1). La surveillance et la conservation des

(1) L'assemblée nationale, après avoir décrété que les biens du clergé appartenaient à la *chose publique*, chargea son comité d'aliénation de veiller à la conservation des monumens des arts qui étaient renfermés dans ces domaines. M. de Larochefoucauld, président de ce comité, réunit quelques savans et plusieurs artistes pour procéder au choix des monumens et des livres que l'on voulait conserver. La municipalité de Paris, spécialement chargée, par l'assemblée nationale, de l'exécution du décret, nomma aussi des savans et des artistes pour les adjoindre à ceux que le comité d'aliénation avait choisis pour se faire assister par eux dans ses operations. Ces savans, ainsi réunis, formèrent une commission nommée *Commission des Monumens.* Dès lors on chercha des lieux convenables pour recevoir les trésors que l'on voulait préserver de la destruction. *Le comité d'aliénation* affecta la maison des *Petit-Augustins* pour les monumens de sculpture et les tableaux; celles des Capucins, des Grands-Jésuites et des Cordeliers pour les livres, manuscrits, etc. La commission publia une instruction savante sur les moyens de conserver les objets précieux qu'elle se proposait de recueillir.

monumens publics leur fut confiée, et on daigna m'associer à cette réunion d'artistes et de savans. Je fus donc chargé de recueillir, dans la maison des Petits-Augustins, les monumens que la destruction menaçait : emporté par un véritable amour de l'art, je fis plus, j'y réunis tous les monumens qu'une fureur égarée avait ou mutilés ou détruits. Je supprime ici les difficultés, les dégoûts, les obstacles, les dangers même qu'il m'a fallu surmonter, pour rassembler plus de cinq cents monumens de la monarchie française, les mettre en ordre, les restaurer, les classer, les décrire et les graver. J'en ai reçu la récompense dans le suffrage du chef illustre de cette grande et immortelle nation dont il fait la gloire, la force et la puissance; dans celui des artistes et des amateurs nationaux et étrangers qui le visitent tous les jours.

Je me propose donc, dans cet ouvrage, de donner, 1° une histoire complète des arts en France; 2° de présenter la description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes qui ont illustré la France. L'histoire de l'art se compose, 1° d'un aperçu général de l'état des arts, depuis le commencement de la

---

De ce moment (12 octobre 1790), adjoint à cette commission, je fus spécialement chargé de la conservation des monumens, du soin de les recueillir, de les mettre en ordre; et un décret du 4 janvier 1791 confirma mes fonctions et mes attributions.

Les amis de l'ordre applaudirent les premiers à une surveillance qu'ils regardaient comme un hommage rendu aux beaux arts; quelques-uns n'y virent qu'une mesure de police; d'autres, ennemis de tout changement, purent en murmurer : il s'en trouva qui se flattaient d'espérances ultérieures, car chacun avait son intérêt. J'eus aussi le mien : je me fis un plan, et je considérai principalement cette collection sous le rapport des arts et de l'histoire.

monarchie française, jusqu'à nos jours ; 2° d'un examen général des arts et de leurs parties constituantes ; 3°; des rapports qui existent entre les Beaux-Arts, et ce que chacun d'eux emprunte ou prête à l'imagination ; 4° de l'architecture, de son origine, de l'introduction en France d'une architecture arabe ou sarrazine, improprement appelée *gothique*, de la construction et des caractères distinctifs de cette architecture, et d'un coup-d'œil sur les différens genres d'architecture pratiqués en France ; 5° de la sculpture, des essais des premiers sculpteurs, de l'état de cet art dans les Gaules, en le suivant de siècle en siècle, jusqu'à nos jours ; 6° de l'origine de la peinture, de la manière de préparer les couleurs avant la découverte de la peinture à l'huile, de l'état de la peinture en France pendant les croisades, de sa perfection sous François Ier, des causes de sa décadence sous le règne de Louis XV, et comment ce bel art s'est relevé dans le siècle suivant; 7° de la peinture sur verre, des procédés chimiques employés par les anciens peintres verriers et de leurs moyens d'exécution, des avantages de l'emploi de la peinture sur verre; preuves que la peinture sur verre n'a jamais été un secret, et que cet art n'a jamais été perdu, et de la manière de peindre sur glace ; 8° de la mosaïque, de sa pratique en France, dès le commencement de la monarchie, de son état dans les siècles suivans et des causes de sa perfection dans le dix-neuvième siècle; 9° de la peinture en émail, de ses progrès sous le règne de François Ier, et de sa perfection dans les *dix-sept* et *dix-neuvième* siècles ; 10° de l'origine des Gaulois et de leurs costumes, des armes à l'usage des Gaulois, des Druides ou des prêtres gaulois, des costumes des Français et de leurs armes sous la première race de leurs rois, des costumes civils et militaires en France depuis le *neuvième* siècle jusqu'au *quatorzième*, du costume français sous les règnes de

Charles VII, Louis XII, de François Ier, des causes de la reprise de la barbe du costume sous Henri IV, de l'usage de l'écharpe de la barbe et des costumes français dans les *dix-sept, dix-huit* et *dix-neuvième* siècles, et enfin de l'introduction en France des grandes perruques appelées *in-folio* et des panniers à l'usage des femmes; 11° des tournois; 12° de l'origine de la Connétablie considérée comme la première dignité de l'Etat; 13° des couleurs dont on décorait les anciennes églises 14°; de l'art de la verrerie, de son origine, de l'emploi du verre en carreaux pour clore les croisées des bâtimens, et de la description des vitraux qui décorent les salles du Musée; 15° d'un tableau explicatif des monumens par ordre de numéros. La description historique et chronologique se divise par siècles et en autant de chapitres que l'art offre d'époques en France; elle contient également les faits les plus remarquables qui se sont passés dans les tems sous lesquels ont vécu les différens personnages représentés par les monumens.

C'est, en effet, en parcourant les monumens que renferme ce Musée qu'on peut bien connaître l'histoire de l'art en France, qu'on peut en apprécier les progrès et la décadence, le suivre depuis son origine jusqu'à nos jours. A l'aide de l'ordre chronologique que j'ai suivi dans la classification des monumens de ce Musée, on parcourra, plus rapidement que dans l'histoire, l'intervalle immense qu'il y a d'un siècle à un autre. On verra combien l'architecture a éprouvé de variations en France, si on suit fidèlement, sur les monumens mêmes, toutes les nuances opposées qu'elle présente depuis le commencement de la monarchie jusqu'au dix-huitième siècle; ce qui embrasse près de quatorze cents ans, pendant lesquels les événemens les plus remarquables se sont succédés. *L'architecture, comme tous les arts dépendans du dessin, est*

soumise aux lois qui règlent la destinée des empires. Les événemens politiques détruisent ou élèvent les arts; et l'architecture, liée aux besoins de la vie et aux usages domestiques, éprouve, plus que tous les autres, des variations marquées, en raison des changemens qui s'opèrent dans le gouvernement pendant les révolutions des siècles : c'est ce que l'on pourra remarquer dans les monumens d'architecture du Musée français. Si l'on suit aussi en observateur les morceaux de sculpture qui composent la nombreuse collection de ce Musée, on trouvera des nuances bien tranchées entre les monumens élevés à Jupiter et à Mars, par les Parisiens, sous le règne de l'empereur Tibère; le bas-relief que nous avons retiré des ruines de l'église de Saint-Marcel de Paris, qui représente le bœuf équinoxial du Zodiaque; la figure sculptée en relief de la déesse Nehalennia, les statues de Clovis et de Clotilde, découvertes dans l'un des faubourgs de Paris, etc.: les monumens du moyen âge des treizième et quatorzième siècles et ceux des siècles suivans.

Les monumens gaulois, que j'ai placés dans la salle d'introduction, nous donnent l'idée de l'état des arts dans les Gaules. *L'invention des bas-reliefs qui les couvrent est simple, et cette sculpture, encore au berceau, ne nous fait voir que des formes imparfaites, un style indécis quoiqu'emprunté, une exécution incertaine et à peine ébauchée.* Avec des autorités aussi frappantes que celle que nous avons sous les yeux, nous ne pouvons donc être de l'avis de ceux qui prétendent que les Gaulois connaissaient bien les arts dépendans du dessin; connaissance qui suppose, comme l'on sait, une grande perfection dans la civilisation d'un peuple. On cherche encore en vain les restes des monumens des arts de ce peuple guerrier; où sont, en effet, les édifices des Gaulois, que l'on peut

mettre en parallèle avec la colonnade du Louvre? Ce ne sera pas sans doute le célèbre monument de Carnac, décrit par Cambri? Où sont, se demande-t-on, les statues gauloises faites pour être placées à côté de la baigneuse de Julien ou du Cyparis de Chaudet? Que l'on me montre seulement le fragment d'une corniche bien profilée, une tête dessinée ou sculptée dans ses proportions, de la main d'un artiste gaulois, et je me rends. Qui osera dire que le simple chant du plus habile des Bardes, s'il était possible de l'entendre, serait préféré à la musique noble et sentimentale de l'immortel Gluck, à celle du savant Méhul, et à la parfaite harmonie du chant italien? Rendons justice au dix-huitième siècle, et persuadons-nous bien que les Celtes et même les Gaulois étaient loin de jouir de l'antique civilisation des Grecs et des Romains. Les premiers et les plus anciens des monumens qui se présentent dans le Musée, sont les cinq autels érigés sous Tibère, avec cette inscription:

TIB. CAESARE AUG. IOVI OPTUMO MAXSVMO
....M NAVTAE PARISIACI PVBLICE POSIERVNT.

Sous Tibère César Auguste, les commerçans parisiens naviguant sur la Seine, ou *les navigateurs de la Seine*, ou enfin *les navigateurs parisiens ont publiquement posé ce monument à Jupiter très-bon et très-grand.*

Après les autels druidiques, le monument gaulois ou gallo-romain le plus remarquable du Musée, est celui de la déesse Nehalennia.

On lit sur ce monument l'inscription suivante:

DEAE NEHA
LENNIAE
T. CALVISIVS
SECVNDINVS
OB MELIORES ACTUS.

Les deux statues de six pieds de proportion et en pied, de Clovis Ier et de la reine Clotilde, également placées dans la salle d'introduction, méritent d'être distinguées parmi les autres monumens. La figure du roi, posée debout, les cheveux flottans sur les épaules, et barbue, est vêtue de la tunique longue et d'un manteau parfaitement semblable aux vêtemens que l'on remarque dans les statues de Childebert, n°. 6; de Hugues Capet, n°. 18, et des autres figures des rois de la première, de la seconde et de la troisième races, également conservées dans ce Musée.

Les guerres continuelles et l'ignorance ayant laissé un long intervalle dans la culture des arts, on passera au treizième siècle, ou de timides artistes, serviles copistes de la nature, et faibles imitateurs des costumes du tems, ont commencé à tracer des ensembles et à donner une sorte de forme à leurs statues; on trouvera dans la décoration de ce siècle l'origine de l'architecture arabe en France, introduite à la suite des premières croisades. Le quatorzième siècle fait voir plus de goût et de légèreté dans le style de l'architecture; on y remarque les tombeaux de Charles V, dit *le Sage*, de Duguesclin, dit *le bon Connétable*, de son compagnon d'armes Sancerre, d'Isabeau de Bavière, et une figure nue, sculptée en pierre et représentant Adam; elle fait voir l'ignorance des artistes pour l'exécution des figures nues (Voyez le n°. 436) (1). Les

(1) J'attribuerai cette faiblesse dans la sculpture, et cette médiocrité, si remarquable surtout dans la représentation des

mausolées et les statues des d'Orléans, de Valentine de Milan, de Juvenel des Ursins, de Philippe de Commines, de Pierre de Navarre, etc., forment l'introduction du quinzième siècle, époque à laquelle les architectes ont introduit dans leurs constructions un style particulier qui distingue, d'une manière très tranchée, leurs bâtimens de ceux que l'on avait établis avant eux, et même de ceux qui le furent dans la suite.

Avant le règne de François Ier, les arts en France étaient plongés dans une profonde ignorance, la peinture et la sculpture étaient florissantes en Italie. Bramante, Michel-Ange, Raphaël et Jules Romain avaient vu le jour. Déjà Albert Durer avait fondé une école d'arts en Allemagne, lorsque nos faibles sculpteurs osaient à peine copier un trait d'après le modèle vivant.

Ce fût donc sous François Ier que les arts, dépendant du dessin, prirent un caractère vraiment beau; et si on trouve le commencement des formes raisonnées dans le beau mausolée de Louis XII, on admire la perfection de l'art dans celui de son successeur que j'ai placé dans une chapelle particulière. L'architecture, le plus utile de tous les arts, prit aussi un grand

sujets nus, ou des formes cachées, à la superstition de ce temslà et au peu de moyens que l'on avait pour étudier l'anatomie; étude qui constitue principalement le dessin. On avait alors un tel éloignement pour la dissection des cadavres, dont on regardait l'attouchement seul comme une souillure morale, que les chirurgiens étaient obligés de se cacher pour étudier l'anatomie, dont on a, de nos jours, si heureusement appliqué les connaissances dans les opérations chirurgicales. C'est par la même raison que les formes du corps, dans les figures égyptiennes, se ressentent de l'enfance de l'art; elles sont roides et sans science aucune; tandis que les formes apparentes que les scuplteurs pouvaient copier facilement sans blesser l'opinion générale, sont belles et souvent bien senties.

développement sous ce siècle régénérateur. Les Lescot, les Philibert de Lorme, les Jean Bullant, etc., mirent la dernière main à l'architecture française, laquelle n'est cependant pas exempte de reproche.

Les dix-sept et dix-huitième siècles portent aussi un caractère qui leur est particulier; et l'art, dégénéré par un goût faux introduit dans nos académies à la suite des écoles de Vouet et de Lebrun, présente encore de l'intérêt. Toutes les salles du Musée sont ornées de belles peintures sur verre, parmi lesquelles nous citerons celles faites par Jean Cousin, représentant des sujets tirés de l'apocalypse, celle de Bernard Palissy exécutée d'après les cartons de Raphaël, représentant la fable de Cupidon et de Psyché, et celle de Perrin, d'après les dessins d'Eustache Lesueur. En sortant des salles qui forment le Musée, on traverse trois cours décorées elles-mêmes avec les débris d'anciens bâtimens, tirés des châteaux d'Anet, de Gaillon, et d'une chapelle dans le goût de l'architecture des Arabes-Maures, etc. Ces cours conduisent dans un vaste jardin planté en forme d'Elysée. Là, dans des sarcophages posés sur le gazon, entourés de cyprès, de myrtes et de roses, reposent les cendres de Descartes, de Molière, de La Fontaine, de Boileau, d'Héloïse, d'Abélard, de Mabillon et de Montfaucon.

Pii Vates et Phœbo digna locuti
Quique sui memores alios facere merendo.

Travaux du Musée terminés.

Je dirai à l'avantage du Musée des monumens français, dont l'accroissement ne date, à proprement parler, que du règne glorieux du souverain qui gouverne la France, et qui peut en être regardé, avec raison, comme le fondateur, puisque c'est sous son règne que

son existence a été consolidée et singulièrement améliorée; que déjà sept salles de cet établissement sont terminées; ce sont, 1° celles du treizième, du quatorzième, du quinzième, du seizième et du dix-septième siècles; 2° la salle d'introduction qui renferme des monumens de tous les siècles, placés chronologiquement; 3° une autre salle dans laquelle on a élevé et restauré le beau et magnifique monument élevé à la mémoire de François Ier, le restaurateur des lettres et des arts. Ce monument, exécuté sur les dessins de Philibert de Lorme, fixe la plus belle époque de l'architecture française.

Travaux à terminer pour la confection du Musée.

Il reste encore à faire la salle du dix-huitième siècle, la décoration de la porte extérieure, ainsi que l'ajustement complet des trois cours, lesquelles sont divisées par siècles, suivant le système des salles, comme je l'ai dit plus haut. J'ai recueilli, pour leur confection, tous les monumens convenables; il ne s'agit plus que de les disposer et de les réédifier; et déjà dans chaque cour on voit la restauration d'une façade, laquelle indique suffisamment le projet général. (*Voyez* dans cet ouvrage, la description des cours dont je parle.)

Il entre aussi dans les projets sur le Musée, de recueillir tous les modèles des monumens de sculpture que l'on exécute en l'honneur de Sa Majesté l'Empereur et Roi; cette réunion aura le double avantage d'exposer en relief aux yeux des Français et des étrangers les faits héroiques du plus grand roi dont l'Empire, qui lui doit sa gloire, sa prospérité et sa puissance, puisse s'énorgueillir. La salle qui y sera consacrée, sera appelée *la salle du dix-neuvième siècle*,

ou *la salle des faits héroïques de l'Empereur Napoléon le Grand* (1).

---

(1) Voici ce qu'on lit à ce sujet dans les Mémoires d'une Société savante.

Son Excellence le Ministre de l'Intérieur, applaudissant à ce projet, a arrêté en conséquence, que tous les modèles des ouvrages nouveaux de sculpture, ordonnés par le Gouvernement, seraient déposés au Musée impérial des monumens français. Cet arrêté a déjà été mis à exécution; car plusieurs monumens de cette nature y ont été transportés.

Il y a donc tout lieu d'espérer que ce Musée, unique en Europe par le genre, le nombre et la classification des monumens qu'il renferme, va enfin être terminé; puisque Sa Majesté l'Empereur et Roi veut bien le prendre sous sa protection, et qu'il desire y voir le complément de l'histoire de l'art en France.

Moyens d'augmenter et d'enrichir le Musée.

On pourrait augmenter encore la collection du Musée des monumens français, en faisant voyager l'administrateur dans les départemens, pour recueillir tous les monumens de l'histoire de la monarchie française, que la révolution a déplacés et laissés à l'abandon. Ces monumens se détruisent faute d'entretien, ou perdent tout leur intérêt par leur déplacement et leur isolement. On pourrait les obtenir à peu de frais des communes et des particuliers.

On peut encore établir dans le Musée une salle du 11[e] siècle, qui est une époque bien remarquable dans nos arts, avec les statues, les bas-reliefs et les décorations de la cathédrale de Cambray, que l'administrateur a été chargé d'examiner par ordre de S. Exc. le Ministre de l'Intérieur, auquel il a rendu compte de ses projets à cet égard, et de l'état actuel des monumens que renfermait cette église que le propriétaire a fait démolir. L'acquisition et le transport de ces monumens précieux dans le Musée français ont été proposés, et il a été également proposé d'y réunir ceux de l'abbaye de Cluni, qui sont du même tems et dans le même état.

Il est bien à desirer pour l'histoire et le progrès des arts, ainsi que pour la gloire du plus puissant Empire du monde, que tous ces projets s'exécutent. Rien n'est plus capable, surtout aux yeux des étrangers qui viennent tous les jours en foule visiter le Musée des monumens français, de leur inspirer une haute idée, et de l'état actuel des arts en France, et de la protection éclatante que leur accorde un gouvernement puissant, éclairé et régénérateur.

TABLEAU EXPLICATIF

DES

MONUMENS,

PAR ORDRE DE NUMÉROS.

Monumens français.

Nos 1 Autel érigé à Jupiter par les commerçans de Paris, dans le commencement de notre ère. (*Voyez* sa description.) Page 162

Description des Monumens antiques, dont les gravures font partie de la description du Musée.

Nos	I.	Modèle d'un tombeau égyptien.
	I *bis*.	Pierre sépulcrale élevée en l'honneur d'Epaphrodite.
	II.	Pierre sépulcrale élevée en l'honneur d'Eurythme.
	III.	Pierre sépulcrale, chargée de ces noms : Philocares, Timagore, Héphaistodore.
	IV.	Autre *idem*, élevée en l'honneur de Marc Pompée et Isidore.
	V.	Inscription grecque, élevée par les citoyens d'Abydos à Marcellus.
	VI.	Pierre sépulcrale élevée en l'honneur de Moschus.
	VII.	Autre du même genre, élevée en l'honneur de Démétrius.
	VIII.	Autre du même genre élevée en l'honneur du menuisier Berthenus.
	IX.	Pierre sépulcrale représentant un bas-relief sans inscription.
	X et XI.	Marbres d'Athènes, chargés des noms des citoyens de la tribu Erecthéide, lesquels périrent dans les différentes expéditions qui eurent lieu dans l'île de Chypre, en Egypte, en Phénicie, dans l'île d'Egine et chez les Haliens.
	XII.	Statue de Bacchus, antique grecque.
	XIII.	Statue de Méléagre, antique grecque.
	XXI	Bas-relief représentant Sylène.
	XXII.	Bas-relief représentant une fête en l'honneur de Bacchus.
	XXIII.	Fragment d'un bas-relief antique romain.
	XXVI.	Sarcophage en marbre de Paros, représentant un sujet allégorique *Voyez* la planche 64.
	XXXVII.	Bas-relief du premier style grec.

Nota. Ce Musée, par le caractère particulier qu'on lui a donné, ne devant contenir que des monumens faits par des auteurs français, ou relatifs à l'his-

---

toire de France, les pièces antiques, grecques ou romaines, ci-dessus décrites, ont été transportées au Musée Napoléon.

---

(1) On a oublié de relater le n° 19 dans le corps de l'ouvrage; mais on prévient qu'il fait partie du n° 18.

(1) Par erreur on a décrit dans le volume sous le même no une statue de la Vierge. Voyez la page 189 et non celle 203.

(1) La même erreur existe pour le n° 71. Voyez la page 174 et non celle 194.

Nos Pag.

217 Bas-relief, représentant François Ier à cheval, faisant son entrée dans la ville de Milan, par le même.

218 Bas-relief représentant le capitaine Frœlich, donnant des ordres à sa troupe, par le même.

219 Bas-relief représentant des artilleurs posant des canons sur leurs affuts, par le même; ouvrage du seizième siècle.

220 Bas-relief représentant les quatre Evangélistes; archétypes du tombeau de François Ier, par Pilon.

221 Bas-relief représentant la Charité : modèle de Germain Pilon; ouvrage du seizième siècle.

222 Bas-relief représentant la Religion foudroyant l'Hérésie, par le même.

223 Bas-relief allégorique, représentant les fidèles se désaltérant à la coupe de la Foi, par le même.

224 Bas-relief représentant le triomphe de la Religion, par le même.

225 Suite de boucliers ornés de sculptures; modèles pris sur les originaux conservés au dépôt du ministre de la guerre, rue du Bac. (*Voyez* les planches 152, 153 et 210.

226 Suite de casques ornés de sculptures; modèles de la même nature.

227 Plat en émail, peint en grisaille, représentant le jugement de Salomon; peinture du seizième siècle.

228 Plat en émail, peint en grisaille, représentant un sujet de l'ancien Testament; ouvrage de la même époque.

229 Cuirasse d'acier, et casque en fer repoussé, chargés de sculptures; ouvrage de la même époque.

230 Cuirasse complète, avec son casque orné de sculptures magnifiques, représentant des batailles, repoussées en fer; le tout du travail le plus délicat; ouvrage parfait, de la même époque.

N°s Pag.

278 Le buste de Jean Rotrou, poète dramatique, mort en 1650, par Caffiery; ouvrage du dix-huitième siècle.

279 Des Cordeliers, buste en marbre, de Thomas Briçonnet, conseiller en la Cour des Aides, mort en 1658; ouvrage du dix-septième siècle.

280 Buste en marbre, de Jules Mazarin, cardinal et ministre, mort en 1661, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

281 Le buste de Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, comédien et poète, mort le 17 février 1673, reçu à l'Académie française, cent ans aprés sa mort; sculpté par M. Houdon, membre de l'Institut et de la légion d'honneur; ouvrage du dix-huitième siècle.

282 Buste en marbre, de Henri de la Tour-d'Auvergne, vicomte de Turenne, tué à l'âge de soixante-quatre ans, par un boulet de canon, le 27 juillet 1675, en allant reconnaître des batteries, enterré à Saint-Denis, par ordre de Louis XIV, le 29 août suivant: Ce buste est de Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

283 Buste du grand Colbert, mort en 1683, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

284 Buste du grand Corneille, poète dramatique, mort en 1684, par Caffiery; ouvrage du dix-septième siècle.

285 Buste en bronze, de Michel Letellier, chancelier de France, célèbre par la révocation de l'édit de Nantes, mort à l'âge de quatre-vingt-trois ans, en 1685. Ce buste a été fondu sur le modèle de Jacques Sarrazin; ouvrage du dix-septième siècle.

286 Buste, en marbre, de Louis II de Bourbon, prince de Condé, dit *le grand Condé*, mort le 11 décembre 1686, à l'âge de soixante-six ans, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

N° Pag.

287 Buste en terre cuite, de Jean de la Fontaine, par M. Deseine.

288 Buste de Philippe Quinault, de l'Académie française, mort en 1688, par Caffiery; ouvrage du dix-huitième siècle.

289 Buste en marbre, de Henri d'Harcourt, maréchal de France, mort en 1718, fort avancé en âge : l'auteur en est inconnu; ouvrage du dix-huitième siècle.

290 La statue en pied, de Jean de la Fontaine, de l'Académie française, mort en 1695; par Jullien, mort membre de l'Institut et de la légion d'honneur; ouvrage du dix-huitième siècle. Cette statue est le modèle de celle que ce célèbre sculpteur a exécutée en marbre pour le gouvernement. (Ce marbre est placé dans la salle des séances publiques de l'Institut.)

291 Buste en marbre, d'Edouart Colbert, frère du ministre, mort en 1693, sculpté par Desjardins; ouvrage du dix-septième siècle.

292 Des Minimes, le portrait en médaillon du même Edouart Colbert, sculpté en marbre, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

293 Le buste en marbre, de Pierre Mignard, premier peintre du roi Louis XIV, mort en 1695, sculpté par Desjardins; ouvrage du dix septième siècle.

294 Buste de Jean-Baptiste Santeuil, poète latin, mort à Dijon, le 5 août 1697, par M. Couasnon; ouvrage du dix-huitième siècle.

295 Buste de Jean Racine, de l'Académie française, mort en 1699, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

296 Buste en marbre, d'André Lenostre, intendant et architecte des jardins de Louis XIV, mort en 1700, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle. Lenostre a planté le jardin des Tuileries, etc.

N.os Pag.

tume civil que portaient les premiers rois de France.

N^os Pag.

un livre de la main gauche et un *teau* de l'autre, caractères distinctifs de la fondation et de la commanderie. Charles V, en 1368, donna aux religieux de cet ordre un terrain rue Saint-Antoine, et leur fit bâtir une maison, et une église qui était connue sous le nom de *petit Saint-Antoine*. Cette commanderie fut supprimée en 1615. (Cette statue est un ouvrage du quatorzième siècle.)

526 Mausolée en marbre du cardinal Dubois, ministre d'Etat, mort en 1723, sculpté par Coustou. 269

527 Statue en marbre et à genoux, de Louis XIII, par Guillaume Coustou; ouvrage du dix-huitième siècle.

528 Médaillon, bas-relief en albâtre, représentant Loth et ses filles; ouvrage du seizième siècle.

529 Coffret en fer, orné de bas-reliefs ciselés, représentant un calvaire, la mâne dans le désert, le serpent d'airain, etc.; ouvrage du seizième siècle. (*Voyez* les planches 132, 133, 133 *bis*, 134 et 135.)

530 Un médaillon en marbre, ouvrage du dix-septième siècle.

531 Une nymphe donnant à manger à des petits oiseaux; moèle en plâtre de grandeur naturelle, par M. Clodion.

532 Petit cénotaphe de mademoiselle Dalesso, en marbre blanc, orné de deux Génies, par Germain Pilon, ouvrage du seizième siècle.

533 Mausolée érigé à Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, mort en 1750; par Michel-Ange Slodtz. (*Voyez* la pl. 191.) 270

534 Bas-relief et inscription, représentant un *Ecce homo*; ouvrage du seizième siècle, curieux pour les costumes de ce tems-là.

535 Bas-relief en pierre de liais, représentant Jésus-Christ au Jardin des oliviers; ouvrage du seizième siècle.

N.os Pag.

336 Figure académique, bas-relief, par Michallon; ouvrage du dix-huitième siècle.

337 Modèle en plâtre, du tombeau en marbre élevé au général Desaix sur le mont Saint-Bernard. Ce beau monument, composé et sculpté par Jean-Guillaume Moitte, représente le général au moment où, après avoir été mortellement blessé à Marengo, il rassemble ses forces, descend de cheval et expire dans les bras de son aide-de-camp.

338 Buste de François-Michel Letellier, marquis de Louvois, ministre de Louis XIV, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

339 De Notre-Dame, mausolée en marbre, érigé à Henri Claude, comte d'Harcourt, maréchal de France, mort en 1769; par Pigalle. (*Voyez* la pl. 192.) 270

340 De Saint-Roch, mausolée en marbre, de Louis Moreau de Maupertuis, mort en 1759; par d'Huez. (*Voyez* la pl. 193.) *Id.*

341 Mausolée de Prosper Joliot de Crébillon, poète dramatique, mort en 1762. *Id.*

342 Modèle en bronze de la statue équestre de Louis XV, par Bouchardon; ouvrage du dix-huitième siècle.

343 Des Jacobins, mausolée de Pierre Mignard, peintre célèbre, mort en 1695, par Jean-Baptiste Lemoyne; ouvrage du dix-huitième siècle. (*Voyez* la pl. 194.) 271

344 Statue en pied et en marbre blanc, du roi Louis XV, mort en 1774; par Jean-Baptiste Lemoyne. *Id.*

345 Mausolée élevé en l'honneur de Lebatteux, homme de lettres; ouvrage du dix-huitième siècle.

346 Buste de M. Rollain, auteur de l'histoire ancienne, par M. Chardin.

347 Cénotaphe en marbre blanc, représentant un Génie éploré, appuyé sur un médaillon cou-

vert de cyprès et chargé d'une inscription en l'honneur d'Armand-Frédéric-Ernest Nogaret, ancien trésorier de Charles-Philippe de France, mort le 5 juillet 1806, dans la soixante-douzième année de son âge.

348 Mausolée en marbre, érigé à Félicité Brulart de Sillery; ouvrage du dix-huitième siècle.

349 Statue en pierre et couchée, étude par Germain Pilon; ouvrage du seizième siècle.

350 Bas-relief allégorique, par Jacques Sarrazin, représentant le triomphe de la Renommée. 256

351 Bas-relief dans le même genre et du même artiste, représentant le triomphe de la Trinité. *Id.*

352 Bas-relief du même sculpteur, représentant le triomphe du Tems. *Id.*

353 Bas-relief allégorique du même auteur, représentant le triomphe de la Mort. *Id.*

354 Bas-relief de Jacques Sarrazin, représentant Loth et sa famille fuyant la ville de Sodôme; ouvrage du dix-septième siècle. *Id.*

355 Mausolée de Jean-Germain Drouais, peintre, mort à Rome en 1788. Ce monument, d'un beau style et d'une belle exécution, est de Michallon, son ami, mort des suites d'une chute qu'il fit au théâtre de la République, le 24 fructidor de l'an 7. (*Voyez* la planche 195.) 271

356 Buste d'Amiot, mort en 1593, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, par M. Francin; ouvrage du dix-huitième siècle.

357 Buste du général Dampierre, mort au service de la République; ouvrage du dix-huitième siècle.

358 Buste de Jacques-Bénigne Winslow, né en Danemarck en 1669, de parens protestans; il vint à Paris étudier la médecine et se perfectionner dans l'étude de l'anatomie; il se rendit célèbre dans cette science et fit abjuration à la sollicitation du grand Bossuet, comme le

dit son épitaphe, que nous avons rapportée page 160. Ce buste est de J.-B. Lemoyne.

359 Buste du cardinal de Noailles, par Coyzevox; ouvrage du dix-septième siècle.

360 Tête d'étude par Jean Goujon; ouvrage du seizième siècle.

361 Buste en marbre blanc, de Louis XV, par M. Gois père; ouvrage du dix-huitième siècle.

362 Buste en bronze, de madame Dubarry, maîtresse de Louis XV, condamnée à mort en 1793. Ce bute est de J.-B. Lemoyne; ouvrage du dix-huitième siècle.

363 Modèle colossal de la tête de la statue équestre de Louis XV, qui était dans la place de ce nom, par Pigalle.

364 Buste d'Héloïse, par M. Deseine; ouvrage du dix-huitième siècle. *Voyez* la description du tombeau des deux amans célèbres, n°. 515. 184

365 Buste en marbre, de Louis de France, fils unique de Louis XV, né le 4 septembre 1729.

366 Groupe colossal, modèle en plâtre, du célèbre Puget, dont on voit l'exécution en marbre dans le parc de Versailles.

367 Buste en marbre, du roi Louis XVI, par M. Houdon.

368 Buste en marbre, de Marie-Antoinette d'Autriche, femme de Louis XVI; par M. Lecomte.

369 Buste en marbre, du maréchal de Brissac, massacré à Versailles par le peuple.

370 Buste en marbre, du comte de Lowendal, maréchal de France. 271

371 Deux enfans, bas-relief, modèle de Germain Pilon; ouvrage du seizième siècle.

372 Buste en terre cuite, du célèbre Mirabaud, député à l'assemblée nationale; par M. Dumon.

373 Buste en terre cuite, de Camille Desmoulins, homme de lettres, député à la convention nationale.

N^os Pag.

de Paulmy d'Argenson, lieutenant de police, ministre d'état et garde-des-sceaux, mort en 1721, sculpté par Coustou; ouvrage du dix-huitième siècle.

391 Buste de Philippe d'Orléans, régent de France, mort en 1723; ouvrage du dix-huitième siècle.

392 Buste en terre cuite de Jean-Baptiste Rousseau, mort en 1741; par Caffieri.

393 Médaillon en marbre, représentant le buste du marquis d'Asfeld. 272

394 Buste, modèle en plâtre, de Pierre Lepaultre, sculpteur célèbre; par M. Francin. *Id.*

395 Buste en marbre, de Maurice de Saxe; par Pigalle. 273

396 Buste de Philippe Néricault Destouches, de l'académie française, mort en 1754, par Caffieri; ouvrage du dix-huitième siècle.

397 Buste de Nivelle de la Chaussée, de l'académie française, mort en 1754; par le même.

398 Buste de Charles Secondat de Montesquieu, auteur du fameux livre de l'Esprit des Lois, mort en 1755; par Chaudet.

399 Buste de Bernard Lebovier de Fontenelle, de l'académie française, mort en 1757, âgé près de cent ans; par Caffieri.

400 Statue en pied et assise, représentant le Peuple français, figure allégorique; par M. Lorta. *Id.*

401 Buste en terre cuite de Jean-Joachim Winckelmann, par M. Deseine. *Id.*

402 De Saint-Eustache, médaillon en marbre blanc, représentant François de Chevert. *Id.*

403 Buste en terre cuite, de Claude-Adrien Helvétius, mort en 1771.

404 Buste en terre cuite, d'Alexis Piron, mort en 1773; par Caffieri. 274

405 Buste de Pierre-Laurent Buiret du Belloi, poète dramatique, mort en 1775.

N^os — Pag.

422 Epitaphe gravée sur un marbre blanc, faite en l'honneur du savant Winslow. 160

423 Monument élevé en l'honneur de la déesse Nehalennia. (*Voyez* la pl. 18.) 171

424 De Saint-Germain-des-Prés, tombeau en marbre de Penthélie, orné de feuillages de vigne; ouvrage du septième siècle. Ce tombeau, qui a été reconnu par Montfaucon, pour être celui du roi Chérebert, contenait le corps de Morard, abbé de Saint-Germain-des-Prés. (*Voyez* les pl. 20 et 21, et la description curieuse de ce monument.) 178 à 181

425 Du même lieu, pierre sépulcrale du roi Clotaire. (*Voyez* la pl. 22.) 185

426 Du même lieu, pierre sépulcrale de la reine Bertrude. (*Voyez* la pl. 22.)

427 Du même lieu, pierre sépulcrale du roi Childéric. (*Voyez* la pl. 22.)

428 Modèle en terre cuite du buste en marbre du général Latouche-Tréville, ordonné par Sa Majesté l'empereur et roi à M. Renaud, sculpteur. 275

429 De Saint-Denis, plusieurs fragmens de divers pavés en mosaïque; ouvrage du treizième siècle. *Voyez* également, dans la salle du quatorzième siècle, plusieurs pavés gravés en creux et remplis de différens mastics de couleur, formant mosaïque. La description de ce pavé curieux se trouve page 97 et 194. (*Voyez* les pl. 36, 37 et 59.)

430 Neuf bas-reliefs, en pierre de liais, représentant des sujets de la vie de Jésus-Christ, encadrés dans un ajustement selon le goût du treizième siècle.

431 De l'abbaye de Maubusson, chapelle sépulcrale de la reine Blanche, mère de saint Louis. (*Voyez* la pl. 211). 195

432 Bas-relief en albâtre, de Lagny, représentant l'Annonciation. (*Voy.* la pl. 35.) *Id.*

N°. Pag.

433 Une petite statue en marbre blanc, représentant un magistrat vêtu à la manière du quatorzième siècle. On remarque dans cette statue la coîfure de ce tems-là, et un sac qu'elle tient à la main, usage encore observé par les hommes qui suivent le Palais; ouvrage du quatorzième siècle.

434 Bas-relief en albâtre, représentant la Nativité de Jésus-Christ; ouvrage de la même époque. (*Voy.* la pl. 35.)

435 Deux autres bas-reliefs, dans le même goût, représentant la Résurrection et l'Ascension de Jésus-Christ; ouvrage de la même époque.

436 Statue en pierre, de grandeur naturelle, représentant Adam; ouvrage du treizième siècle. Il est extrêmement rare de trouver des figures nues de ce tems-là : elles ne présentent ordinairement que des formes imparfaites du corps humain, et sans connaissance aucune de l'anatomie, la première base du dessin (*voyez* ce que j'ai dit à ce sujet page 78). Les progrès de l'anatomie, a dit Condorcet, furent très-lents; non seulement parce que des préjugés religieux s'opposaient à la dissection des cadavres, mais parce que l'opinion vulgaire en regardait l'attouchement comme une sorte de souillure morale. 196

437 De l'abbaye du Val-des-Ecoliers, la statue à genoux de Pierre d'Orgemont, chancelier, etc. (*Voy.* la pl. 71.) 204

438 Des Dominicains de Poissy, statue en pied, de Marie de Bourbon, religieuse de ce couvent, morte en 1401. (*Voy.* la pl. 71.) *Id.*

439 De Saint-Denis, quatre figures en marbre blanc, par Paul Ponce, représentant la Force, la Justice, la Prudence et la Tempérance.

440 Buste colossal en marbre blanc, représentant Mansard, célèbre architecte. Ce beau buste

a été sculpté en 1705, par Jean-Louis Lemoyne, père de Jean-Baptiste Lemoyne.

441 De Chartres, deux colonnes triomphales, en pierre de liais, ornées d'arabesques, dont l'un supporte la statue, en albâtre, de François de Paule, et l'autre un philosophe. (*Voy.* la pl. 82.) 213

442 Bas-relief en plâtre, représentant le pape Alexandre VIII, recevant les présens que Louis XIV lui envoya, lorsqu'il lui rendit le comté d'Avignon. Ce morceau, composé par Angello Rossi, sculpteur génois, né en 1671, et mort à Rome en 1715, est le modèle du bas-relief principal du tombeau du pape Alexandre VIII, que l'on admire à Rome, dans l'église Saint-Pierre.

443 Buste du roi Louis XI, mort en 1482, que l'on conservait dans l'église de Notre-Dame de Cléry, qu'il avait fait bâtir, dans l'espérance d'expier ses crimes : ce méchant prince y fut inhumé; ouvrage du seizième siècle. (*Voy.* la pl. 78.)

444 Buste de Charles VIII, mort en 1498. 219

445 De Saint-Denis, statues couchées et en marbre blanc, du roi Louis XII et de la reine Anne de Bretagne sa femme, par Paul Ponce. (*Voy.* la pl. 86.)

446 Du château de Gaillon, buste à mi-corps, représentant le roi Louis XII, par Demugiano. (*Voy.* la pl. 87.) 221

447 De l'église du Temple, mausolée et la statue en albâtre, de Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître de l'ordre de Malte. (*Voy.* la pl. 101.) 222

448 De Saint-Denis, la statue en marbre blanc et couchée, de François Ier, représenté en état de mort, posé sur un cénotaphe de marbre noir, orné de bas-reliefs représentant les batailles de Marignan et de Cérisoles. Cette belle statue est attribuée à Jean Goujon; les bas-

Nos		Pag.
	de ces figures peu intéressantes est inconnu ; ouvrage du dix-septième siècle.	
458	Statues couchées et en marbre, du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis, représentées dans leur état de mort, par Germain Pilon ; ouvrage du seizième siècle. (*Voy.* les pl. 111 et 112.)	228
459	Bas-relief représentant une femme en état de mort, archétype de Pilon ; ouvrage de la même époque.	164
460	Deux bas-reliefs représentant un combat, et l'entrée triomphale du roi Louis XII dans Milan, modèle en plâtre de Paul Ponce ; ouvrage du commencement du seizième siècle.	
461	De Sceaux, une statue en marbre blanc, représentant l'Abondance, par Barthélemy Prieur ; ouvrage du seizième siècle.	
462	Modèle en plâtre de grandeur naturelle, représentant la Concorde assise dans un char, par M. Petitot.	
463	Buste de Michel Montaigne, mort en 1592 ; par M. Deseine.	
464	Buste en marbre, de Dominique Sarrède, sergent de bataille sous le roi Henri IV. L'auteur de ce buste est inconnu.	241
465	Médaillons en marbre blanc, représentant Platon et Aristote. Jean Bullant, l'auteur de ces bustes s'est représenté sous la figure de Platon, qu'il a costumé selon le goût de ce tems-là ; ouvrage du seizième siècle.	
466	Mausolée de Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. (*Voy.* la description de ce riche et magnifique mausolée, orné des plus belles statues et des plus magnifiques peintures en émail, de la fabrique de Limoges, ainsi que les planches 145, 142 et 172.)	241
467	Du château d'Anet, un groupe en marbre, représentant Diane, chasseresse, accompagnée	

N^os Pag.

de ses chiens, Procion et Sirius; par Jean Goujon (*Voy.* la pl. 146.) 243

468 Du même lieu, deux bas-reliefs en bronze, représentant deux nymphes, portant des torches allumées, par Jean Goujon.

469 Mausolée élevé à la mémoire de Philibert de Lorme, architecte célèbre. (*Voy.* la pl. 212.) 243

469 *bis* Mausolée élevé à la mémoire de Jean Bullant, architecte, sous les rois Henri II et Charles IX, (*Voyez* la pl. 212.) *Id.*

470 Monument en marbre, élevé par un fils vertueux et reconnaissant, à Augustin Pajou, statuaire, membre de l'Institut de France, de la légion d'honneur, et recteur des écoles de peinture et de sculpture.

471 De Notre-Dame de Cléry, mausolée en marbre, du roi Louis XI, mort en 1483, et instituteur de l'ordre de Saint-Michel en 1469; il avait pris pour devise : *Immensi Tremor Oceani.* (*Voy.* la pl. 150.) 249

472 Statue en marbre blanc et à genoux, de Philippe de Castille. Observations sur son costume. (*Voy.* la pl. 158.) 143 *et* 251

473 Bas-relief, de Jacques Sarrazin, représentant Arioste, Pétrarque, Henri de Bourbon, prince de Condé, Michel-Ange, Michel Letellier, le chevalier Bernin et Jacques Sarrazin; ouvrage du dix-septième siècle.

474 Monument de Pont-au-Change, sur lequel on voit les statues en bronze et en pied du roi Louis XIII, de la reine Anne d'Autriche, et de son fils Louis XIV, représenté à l'âge de huit ans; le tout posé snr un grand bas-relief, représentant des esclaves; par Guillain. (*Voy.* la pl. 179.) 257

475 Quatre petits bas-reliefs, par Jean Goujon, représentant Vénus marine, sa naissance, son triomphe, etc., restaurés par M. Daujon, sculpteur, d'un mérite distingué. Ces bas-

reliefs décoraient un arc de triomphe fait à la porte Saint-Antoine, pour le roi Henri II.

476 Groupe en marbre blanc, par Sarrazin, représentant Louis XIV, foulant à ses pieds la fronde. (*Voyez* la planche 190 ainsi que sa description curieuse.) 263

477 De la porte Saint-Antoine, deux statues colossales en pierre, représentant la Force et l'Espérance, sculptées par Anguier; ouvrage du dix-septième siècle.

478 Béquille en buis, en forme de *tau*; ouvrage du douzième siècle. (*Voy.* la pl. 61.)

479 Coffret en cuivre émaillé, représentant un Calvaire, le Père Eternel, dix Apôtres; ouvrage du douzième siècle.

480 Statue en pierre, représentant Jupiter; copie faite d'après l'antique, par Marsy.

481 Buste de M. le comte Antoine Fourcroy, conseiller d'Etat à vie, l'un des commandans de la légion d'honneur, mort le 16 décembre 1809; sculpté par Chaudet son ami. 276

482 Bas-relief représentant Diane caressant un cerf; modèle, par Jean Goujon.

483 Bas-relief, représentant Voltaire dans les Champs-Elysées, reçu par le roi Henri IV.

484 La statue en pied, de grandeur naturelle, de Pierre Corneille; terre cuite de Caffieri. Le grand Corneille, assis dans un fauteuil, paraît occupé à composer un passage de Cinna. (*Voy.* la pl. 167 frontispice.)

485 Un bas-relief allégorique, représentant le gouvernement français, sous le règne de Louis XIV, sculpté par Anguier : ce bas-relief est placé au dessus du mausolée de Michel Letellier. (*Voy.* sa description sous le n° 322.)

486 Bas-relief en terre cuite, représentant Jean-Jacques Rousseau dans les Champs-Elysées, reçu par Socrate.

N^os Pag.

M. Coustou, son petit-neveu; ouvrage du dix-huitième siècle.

497 Buste de Louis-Hector de Villars, maréchal de France.

498 La statue en pied et de petite proportion, du dernier maréchal de Richelieu, vêtu du grand habit de l'ordre du Saint-Esprit; ouvrage du dix-huitième siècle.

499 Buste en marbre, de M. de Brissac le père, maréchal de France, par Broche, ouvrage du dix-huitième siècle.

500 Médaillon en marbre blanc, représentant en buste l'abbé de Marollé, homme de lettres; ouvrage du dix-huitième siècle.

501 Porte et Portail dans le style de l'architecture sarrasine, bâtis par Montreau, architecte du roi Louis IX, et les fragmens d'un cloître provenant de Reims, qui forment la décoration de la troisième cour du Musée; le tout comportant cinquante colonnes de marbre de Penthélie, et beaucoup d'autres en pierre, et des ornemens composés et sculptés dans le goût arabe. *Voyez* sa description. 218

502 Buste de M. de Montmorin, gouverneur du dernier dauphin; ouvrage du dix-huitième siècle.

503 Buste en marbre, de d'Alembert, mort en 1783, par M. Francin fils; ouvrage du dix-huitième siècle.

504 Buste de Dewailly, architecte célèbre, fondateur de la Société des Arts, etc. 274

505 Médaillon en marbre, du célèbre Vaucanson, mécanicien, par Pajou.

506 Bas-relief, représentant Elysa Jolie, actrice du Théâtre Français, représentée mourante sur un lit de repos, par M. Lesueur; ouvrage du dix-neuvième siècle.

507 Sarcophage en pierre, contenant le corps de René Descartes, mort en Suède en 1650.

N.° Pag.

d'Héloïse et d'Abélard : sur le sarcophage, on voit les statues couchées des deux amans. (*Voyez* les planches 40, 41 et 42, et sa description.) 184 et 185

515 *bis*. Médaillons, représentant en buste Héloïse et Abélard. 186

516 Buste de Pajou, par M. Roland, son élève, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur; ouvrage du dix-neuvième siècle.

517 Buste en terre cuite de M. Ducis, poète dramatique, membre de l'Institut, ouvrage du dix-huitième siècle.

518 Tombe sépulcrale de l'abbé Adam. (*V.* la pl. 44.) 187

519 Pierre sépulcrale qui couvrait l'abbé d'Auteuil. (*Voyez* la planche 44.) *Id.*

520 Médaillon représentant l'abbé Suger; ouvrage du onzième siècle. (*Voyez* pl. 44.) *Id.*

521 Deux inscriptions des sixième et huitième siècles, gravées sur pierre. *Voyez* pag. 181 et 182 (*Voyez* la planche 58. — *Voyez* également les planches 57 et 58 pour la gravure de la coupole de Cluny, décrite page 74, et le tombeau de Hugues, abbé de cette même abbaye.)

522 Bas-relief en bois, représentant une allégorie; ouvrage du dix-septième siècle.

523 Quatre colonnes en pierre dure, sculptées à jour; ouvrage du dixième siècle. (*Voyez* la planche 61.)

524 Petit monument d'architecture en bois, orné d'un bas-relief en albâtre, représentant Jésus-Christ devant Pilate; ouvrage du quinzième siècle.

525 Statues des rois de France, sculptées vers l'an 1000. 188 (*Voyez* les planches 19, 21, 23, 25, et pour l'ensemble du monument celle 62.)

526 Un cénotaphe en marbre, composé d'un médaillon et de deux Génies en pleurs. On ignore

le nom du personnage le monument a été érigé; ouvrage du dix-huitième siècle.

527 De l'église Saint-Paul, un grand bas-relief en marbre, par Coyzevox, représentant une femme assise, tenant le médaillon de François d'Argouges, premier président du parlement de Bretagne, et conseiller d'Etat, mort à Paris en 1691. Ce magistrat fut choisi par la reine Anne d'Autriche, pour être un des exécuteurs de son testament; ouvrage du dix-septième siècle.

528 Modèle d'un fronton du Louvre, par Chaudet. Ce beau bas-relief représente le triomphe de la poésie sous le règne auguste de Napoléon. D'un côté, on voit Homere occupé à chanter ses poésies, en faisant résonner les cordes de sa lyre; de l'autre, c'est Virgile, couronné de lauriers, comme Apollon. Après avoir suspendu ses chants et sa lyre, le poète latin fixe ses vers sur un rouleau de Papyrus. Plusieurs Génies, armés chacun d'un instrument, en s'unissant à la scène, forment un mélodieux concert. Dans la partie supérieure de ce beau monument, on voit la Muse de la poésie peinte sous les traits d'une belle femme, négligemment appuyée sur sa lyre et dans l'attitude de la contemplation.

529 Un médaillon en marbre, représentant Jean-Baptiste Lully, musicien célèbre, par Coyzevox; ouvrage de la même époque.

530 De l'église Saint-Paul, un bas-relief en marbre, représentant un Génie soutenant une inscription en l'honneur de Pierre Biarre, sculpteur et architecte, mort en 1609. 266

531 Des Grands-Augustins, épitaphe en pierre, ornée de deux petits Génies, élevée en l'honneur de Remi Belleau, poète français. 24

532 Du même lieu, un bas-relief en marbre blanc, représentant une femme assise soutenant les

N°.		Pag.
	bustes en médaillons de Jacques-Honoré Barentin, chevalier, vicomte de Lamotte, baron de Mauriac, maître des requêtes, ancien président au grand conseil, mort en 1689; et de dame Françoise de Ribère, sa femme, morte en 1693. On croit que ce morceau a été composé par Coyzevox; ouvrage du dix septième siècle.	
533	Portrait en marbre de René, baron, comte de Trévelée, chambellan du roi d'Espagne.	275
534	Buste du général Dugommier, mort au service de la république; ouvrage du dix-neuvième siècle.	
535	Buste de Challier, maire de Lyon, victime d'une faction populaire; ouvrage de la même époque.	
536	Statue allégorique de grandeur naturelle et assise, représentant le Gouvernement français, par M. Beauvallet; ouvrage de la même époque.	
537	Buste en terre cuite et à mi-corps, de Jeanne d'Arc. (*V.* la pl. 77.)	211
538	Boiserie du château de Gaillon. (*Voyez* les planches 93 et 94.)	213
538 *bis.*	Description des façades du château de Gaillon, transportée dans ce Musée. (*Voyez* les planches 163, 164 et 165.)	213, 216 et 217
539	Urne sépulcrale en marbre, qui contenait le cœur de François I[er], sculptée par Pierre Bontemis, sculpteur parisien. (*V.* la pl. 104.)	225
540	Description des façades du château d'Anet, transportées dans ce Musée. (*Voyez* les pl. 159, 160, 161 et 162.)	215
541	Mausolée et statue à genoux, du chancelier de Lhospital. (*Voyez* la pl. 149.)	244
542	Une cuvette en marbre, ornée d'arabesques, provenant du château de Gaillon, posée sur une grande cuve en pierre de liais. (*Voyez* la pl. 173.)	44

(1) Le mot *bis* manque dans le texte. Voyez page 214.

dû au talent de M. Boichot, membre de l'ancienne accadémie de peinture et sculpture, associé correspondant de l'Institut.

Nota. Les gravures qui se trouvent dans le grand ouvrage in-8o, lesquelles ne sont point décrites dans celui-ci, sont le portrait de l'auteur, le frontispice du premier volume représentant des monumens gallo-romains et du moyen âge. (*Planche* 1re.)

Planche 45, servant de frontispice au 2e volume; elle représente plusieurs fragmens du XIVe siècle.

Onze *planches*, savoir 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 et 56, représentent une chronologie des rois de France.

Planche 63, représentant l'entrée de la salle du XIVe siècle. (Elle peut se placer à la page 196.)

Planche 84, représentant un panneau arabesque, provenant du château de Gaillon.

Planche 89, servant de frontispice au tome III, et représentant divers monumens du XIVe siècle, servant de frontispice au tome IV. (Elle peut se placer page 214).

Planche 92, représentant un Christ au tombeau; tableau des premiers tems de la peinture, dans lequel on voit l'abbé Guillaume et sa famille, décrit dans cet ouvrage, page 78.

Planche 208. Une vue du Louvre tel qu'il était sous Philippe-Auguste. (Elle peut se placer page 78.)

Planche 96, représentant deux esclaves sculptés par Michel-Ange, décrits page 63.

Planche 97, représentant Jésus au tombeau d'après Raphaël.

Planche 115, représentant le mausolée de Quélus et saint Mégrin, sculpté par Pilon, lequel fut détruit dans l'église Saint-Paul à la suite d'une sédition.

Planche 136, représentant plusieurs morceaux du XVIe siècle. (Elle peut se placer aussi page 214.)

Planche 157, représentant la réunion de plusieurs monumens des XVIIe et XVIIIe siècles. (Elle peut se placer page 250.)

Planches 166 et 204, représentant des vues du jardin Elysée du Musée. (Elles peuvent se placer pages 277 et 286.)

On peut ajouter à cette collection de gravures trente planches de portraits *inédits* des hommes et des femmes célèbres qui ont illustrés la France. Cet ouvrage, dont le *premier* volume est au jour, sera composé de *deux* volumes et de soixante planches.

HISTOIRE

DES

ARTS EN FRANCE.

Aperçu général.

Un savant illustre nous a donné, vers la fin du siècle dernier, *l'Histoire de l'Art chez les Anciens*. Cette étude importante, traitée avec le meilleur esprit, décrite avec l'enthousiasme d'un sage et l'éloquence d'un orateur, devait nécessairement développer le génie de nos artistes, et donner à nos arts une nouvelle impulsion : mais cet homme justement célèbre, arrêté au milieu de sa carrière savante par les coups d'un assassin, n'a pu compléter le travail qu'une grande conception lui avait fait entreprendre, et nous ne doutons pas que Winckelmann n'eût donné, à la suite de son grand ouvrage, une *Histoire de l'Art chez les Peuples modernes*.

Pour compléter un travail aussi vaste dans son entreprise qu'il serait utile aux artistes, il faudrait le génie de Winckelmann, et nous sommes loin d'y penser; nous limiterons donc nos recherches, et nous arrêterons nos regards sur ce peuple toujours belliqueux et toujours aimable, au milieu même des plus grands dangers : peuple encore distingué des nations étrangères par son esprit, par son goût et surtout par ses manières. Nous reconnaissons également que les Français ont pratiqué les arts dès les premières époques de leur civilisation, et nous ajoutons que la France dans le cours des siècles qui se sont écoulés depuis l'origine de son institution jusqu'à nos jours, compte, parmi ses grands maîtres de l'art, plus d'un Phidias et plus d'un Apelles.

L'histoire de l'Art chez un peuple est nécessairement liée à l'histoire politique de ce même peuple. Ainsi, en prenant la France au berceau, nous ferons connaître l'origine de ses arts, leurs progrès ainsi que leur décadence; nous suiverons ces mêmes arts d'âge en âge; nous indiquerons les diverses formes qu'ils ont em-

pruntés soit des étrangers, soit de l'état civil de chacun des siècles par lesquels ils ont successivement passés avant d'arriver à l'époque où la France, si remarquable dans ses événemens politiques, fût régénérée par le Héros inconcevable qui la gouverne. Tel est le but que nous nous proposons dans cet ouvrage.

PARAGRAPHE PREMIER.

Si l'agriculture est l'origine de toutes les richesses, les sciences et les arts fécondent le commerce, nourrissent les grandes cités en facilitant la circulation des trésors que le laboureur arrache à la terre. Il convient donc d'entretenir la pratique des beaux arts dans les Gouvernemens. Les sciences et les arts font l'ornement du trône dans les monarchies, ils honorent les républiques et captivent les sens de tous les hommes bien organisés.

Les Celtes, nos ancêtres, s'étant répandus sur la surface du globe, par un esprit de conquête, apportèrent dans l'intérieur de la Gaule les usages des peuples qu'ils avaient visités. En passant dans l'Asie, ils s'approprièrent non seulement une partie des divinités de l'Egypte et de la Grèce, mais encore ils introduisirent dans leur état domestique une infinité d'usages particuliers qu'ils reçurent des nations avec lesquelles ils commerçaient

On sait que les Gaulois employaient les métaux pour la fabrication des armes et des ustensiles à l'usage des sacrifices : Pline attribue aux Celtes l'invention d'une espèce d'étamage pour embellir les métaux; il ressemblait à notre *plaqué*. Ils connaissaient aussi l'art de la navigation, puisque le même auteur dit formellement qu'ils plaquaient leurs vaisseaux avec des lames de ce métal, lequel était si brillant et si blanc, que les Romains, contre lesquels ils combattaient, le prirent pour de l'argent.

Les Druides, dans leurs fonctions, serviles imitateurs des prêtres de l'Egypte, régnaient sur les belliqueux Gaulois, non seulement par le pouvoir du sacerdoce, mais encore ils dirigeaient le gouvernement civil et militaire; ils rendaient la justice, faisaient les lois, et les interprétaient à leur gré. La religion, les lois et les arts, tout fut l'ouvrage des Druides dans les Gaules. Les monumens des arts prirent en conséquence un caractère sacré et uniforme, comme ceux des Egyptiens. Les monumens de ce peuple sont d'autant plus difficiles à expliquer aujourd'hui, que ces prêtres-rois n'écrivaient rien et cachaient leurs mystères sous des formes symboliques. C'est pourquoi les célèbres monumens de Carnac, l'autel de Neptune dans le lac de Genève, la colonne de Joux, ou de *Jupiter*, située sur le col du petit Saint-Bernard; ceux de la roche d'Essé, ainsi que beaucoup d'autres de la même nature, nous paraissent comme autant d'énigmes inexplicables.

Les Gaulois, plusieurs fois vainqueurs des Romains, furent vaincus à leur tour; c'est alors que ce peuple puissant, en dictant des lois aux vaincus, introduisit dans nos contrées ses usages, ses dieux et ses arts; ce que nous reconnaissons dans les monumens publics qu'ils élevèrent.

Tous les historiens parlent de la présence des anciens Gaulois dans l'Asie avant leur conquête par Jules César; les monumens que l'on découvre dans les départemens de la France prouvent assez que les Celtes avaient reçu des peuples de l'Asie, non seulement des divinités particulières et des mystères sacrés, mais encore les premières notions des arts dépendant du dessin. Ils en rapportèrent des pièces de monnaies dont ils se servaient comme de la leur propre; et nous dirons, dans cette circonstance, que l'on découvrit à Paris, le 13 septembre 1805, en travaillant à un égoût, sur les bords de la Seine, vis-à-vis la rue des Petits-Augustins, une assez grande quantité de pièces d'or frappées au coin de Philippe, roi de Macédoine, que l'on soupçonnait avoir été apportées dans les Gaules à la suite des conquêtes de Brennus.

Suivant Pline, les Gaulois, sous le nom de *Gaulois tectosages*, bâtirent Ancyre, ville de Galatie, et Tournefort nous apprend qu'il y avait dans cette ville un prytanée magnifique et richement décoré, dans lequel on donnait, sous l'Empereur Auguste, des fêtes et des jeux publics, dont les exercices étaient distingués par des légendes particulières.

Il y a plusieurs années que l'on a découvert dans le département du Morbihan une statue de Vénus, gauloise, sculptée dans un seul bloc de granit rouge d'Egypte. La déesse est debout et représentée nue; ses épaules sont simplement chargées d'une bande d'étoffe assez semblable aux étoles que portent nos prêtres; ce vêtement est d'autant plus remarquable qu'on ne le trouve sur aucuns monumens; la tête de la Vénus gauloise est couverte d'un voile à la manière égyptienne, et ornée d'un lotus comme on nous représente Isis; le mot *iit* est gravé sur son front. Cette statue que l'on suppose être une *Vénus victorieuse* à cause d'un temple qu'elle avait sous ce nom à Castelnoëch, mérite d'être examinée plus particulièrement, avant de fixer l'opinion sur ce quelle représente réellement. Quoi qu'il en soit, le style égyptien que l'on remarque dans l'ensemble de cette statue, le caractère de dessin qui la compose, et l'ajustement de tête qu'on lui a donné, tout sert à prouver, par cette exacte imitation, le séjour des Gaulois dans l'Asie.

Tant de luxe et tant d'art chez une nation que l'on a pu considérer comme barbare, annonce, cependant, une sorte de civilisation. La ville de Paris renferme aussi des monumens qui attestent la présence des Romains dans ses murs, et l'on sait que l'empereur

Julien avait fait bâtir des thermes dans les environs de la ville. Une partie de ce monument qui existe encore, se trouve enclavé aujourd'hui dans une maison, rue de la Harpe. On voit également au Musée impérial des monumens français, des autels dont les sculptures, quoique grossières, montrent non seulement le style de l'art des Romains, mais aussi la manière de travailler de leurs sculpteurs. Jupiter, Mars, sous le nom d'*Esus*, Mercure, Castor et Pollux, Vénus et le dieu des forêts sous le nom de *Cernunnos*, ainsi que le taureau Mithriaque, qui sont représentés sur le monument dont l'inscription porte la date du commencement de notre ère, prouvent assez que le culte des Parisiens était alors celui des Grecs et des Romains. Les historiens racontent qu'aux jours des solennités, le chef des Druides entouré de ses Bardes, vêtus de longues robes blanches, couronnés de feuillage de chêne, une serpe d'or à la main, se rendait dans la forêt sacrée, et que là, entouré d'un peuple nombreux, il cueillait religieusement un rameau de *gui*, qu'il déposait aux pieds de la statue de Jupiter. Les Gaulois avaient donc des fétiches, des statues, des images, et par conséquent des artistes? Passons maintenant aux premières époques de la monarchie.

§. II.

La France, divisée en plusieurs royaumes sous ses premiers rois, fut longtems la proie des dissensions politiques. Les artistes, amis de la tranquillité, fuient le tumulte et le désordre. Ainsi la France troublée fut longtems sans arts; cependant l'introduction du christianisme par le roi Clovis, fut un motif réel pour encourager les arts, et faire travailler les artistes. Les anciens temples furent détruits, les statues des dieux brisées, et on éleva au dieu du premier roi chrétien des églises, des autels et même des statues. Ce prince fit construire son palais auprès d'un temple qu'il consacra lui-même à saint Pierre et à saint Paul. Cette cérémonie toute nouvelle, disent les chroniques, avait un caractère vraiment asiatique; le talent des orfèvres s'y faisait remarquer, et l'on voyait de toutes parts l'or et les pierres précieuses, artistement employés, embellir une si grande solennité. Ce temple reçut dans la suite les dépouilles de son fondateur, et la statue du roi fut sculptée sur sa tombe.

La statue de Clovis est ceinte du diadême, elle porte les marques consulaires. Suivant Grégoire de Tours, ce diadême était d'or, enrichi de pierres précieuses, le manteau et la robe que portait le roi, étaient de pourpre et ornés de broderies; tous ces caractères sont parfaitement exprimés sur la statue de Clovis. (*V. le* n°. 9).

Ici la sculpture change de physionomie; elle prend un caractère vraiment asiatique, comme on peut le voir dans les statues de Clovis et de la reine Clotilde conservées dans notre Muséum sous les nos. 9 (*bis*), ainsi que dans plusieurs détails d'architecture qui y sont également réunis. Les statues de Clovis et de Clotilde, précieuses par leur antiquité, ainsi que pour l'étude des costumes, se ressentent dans leur exécution, d'un style oriental qui nous autoriserait à croire que les Francs n'avaient point de sculpteurs chez eux, et qu'ils employaient, dans les décorations de leurs palais, des artistes grecs qui voyageaient pour exercer plus librement leur art; c'est encore ce que nous prouve une grande quantité de tombeaux des premiers princes chrétiens que l'on a découverts dans la ville d'Arles, et même dans plusieurs villes du midi de la France. D'ailleurs on sait que Clovis entretenait une correspondance avec Anastase, empereur d'Orient, lequel lui envoya des présens considérables, lui députa un ambassadeur, et lui conféra, à Tours, la dignité de consul. D'après cela, nous ne sommes pas éloignés de penser que l'intimité qui régnait entre les deux souverains n'ait infiniment contribué à introduire dans nos arts le goût et le style orientaux que l'on retrouve dans tous les monumens des premiers tems de la monarchie française. La sculpture des ornemens, les pavés en mosaïque, les peintures et les dorures dont Grégoire de Tours parle dans ses descriptions, prouvent assez ce que nous avançons à cet égard.

L'architecture, sous nos rois de la première race, ne présente qu'un mélange incorrect du style romain, dégénéré, lié au goût barbare qui régnait alors dans les arts. Childebert fit construire l'abbaye Saint-Germain-des-Prés qu'il consacra à saint Vincent, et qui, au dire de Grégoire de Tours, était ornée des plus riches sculptures et des plus belles peintures.

Sous Charibert, monarque qui ne se fit remarquer que par une vie licencieuse, on fabriqua, pour la première fois, des épées et des haches à deux tranchans, que l'on appelait *Francisques*. Avant l'invention de ces armes, les Français faisaient la guerre seulement avec des flèches. La justice, le tribunal sacré de la vérité, de la conscience et de la raison, était dans la main des hommes de guerre qui, lorsqu'ils siégeaient à ce tribunal suprême, faisaient simplement planter un poteau dans le milieu de la place publique, auquel ils appendaient leurs haches et leurs boucliers, et ils donnaient ainsi audience à tout un peuple; tel on vit dans la suite, le bon roi Louis IX s'asseoir modestement au pied d'un chêne dans le bois de Vincennes, et juger, en père de famille, les causes que chacun lui présentait.

Dagobert Ier fonda le monastère de Saint-Denis; il en bâtit

l'église que l'on ruina plusieurs fois; cette basilique éprouva en conséquence des restaurations à diverses époques, et elle nous montre, dans son ensemble actuel, plusieurs genres d'architecture qu'il ne faut pas confondre.

Le faste que la reine Frédégonde, femme de Chilpéric, affectait à la Cour; le luxe imposant que cette femme cruelle et galante admettait dans ses équipages de chasse; celui qu'elle portait également à la guerre, et le nombre considérable de bijoux qu'elle possédait, prouvent assez que Frédégonde favorisait les arts. Grégoire de Tours dit qu'à la mort de cette reine, on enferma dans son tombeau des trésors immenses en objets d'orfévrerie.

Chilpéric, livré sans cesse aux plaisirs de la chasse, et uniquement occupé à composer des hymnes et des chants d'église, était nul aux affaires de l'Etat; la reine seule gouvernait. Indigne du trône sur lequel siégeait Chilpéric, il se fit sculpter comme Orphée avec un violon à la main; car c'est ainsi que Montfaucon nous le représente dans une statue de l'ancien portail de Saint-Denis, que ce savant a fait graver. Suivant les historiens, Frédégonde eut un amant nommé Landry, dont elle fit faire le portrait en secret. Mais la Sémiramis française voulant prévenir le ressentiment de son mari, devenu furieux des infidélités de sa femme, le fit assassiner à Chelles au retour de la chasse. L'amour, dans une âme véhémente comme celle de Frédégonde, ne pouvait que devenir funeste à Chilpéric qu'elle avait feint d'aimer pour satisfaire son ambition.

Suivant les Grecs, on doit à l'Amour l'invention du dessin: c'est lui qui inspira Sapho; l'Amour dictait ses pensées au voluptueux Anacréon; c'est encore ce dieu, dans des tems plus modernes, qui conduisait la plume éloquente d'Héloïse. Il est vrai que l'amour, l'origine de toutes nos affections, l'âme du monde, le principe de tout ordre, l'harmonie enfin qui nous anime, qui allume nos passions, n'a pas peu contribué à éveiller en nous le sentiment inné des beaux arts.

Frédégonde, à force de crimes, eut l'art de maintenir sa puissance; elle mourut paisiblement l'an 596. Il n'était mention que de ses obsèques magnifiques, et son corps, porté dans l'église Saint-Vincent, fut couvert d'une grande et belle mosaïque, ornée de filigranes en cuivre doré, dont le travail est une imitation de certains ouvrages du Japon. Cette mosaïque, conservée dans notre Muséum, représente la reine en habits royaux. Sans doute, pour caractériser le veuvage, on a couvert le visage de la reine d'un voile. (*Voyez* le n°. 7).

Bientôt après la mort de Frédégonde, les artistes restèrent dans l'inaction sous des rois indolens uniquement occupés de

leurs plaisirs. C'est alors que parut cette secte ennemie des images, les persécutions que les Iconoclastes firent éprouver aux artistes, altéra nécessairement le sentiment que les Français avaient des arts, en éloignant l'emploi du dessin.

La culture des beaux-arts occupe agréablement la vie ; elle procure des sensations délicieuses, rend l'esprit indépendant, console dans le malheur; elle donne aux hommes des jouissances qui lui sont personnelles, le rend passionné pour son travail, et lui donne le courage de supporter les malheurs de l'adversité et même la mort, si une force arbitraire attentait à leur destruction. Cette réflexion nous mène naturellement à rappeler ici le nom du célèbre peintre Lazare, auquel Léon et Théophile, empereurs d'Orient, firent souffrir, par aversion pour la représentation des choses vivantes, les maux les plus affreux pour l'empêcher de peindre. Ces ennemis des arts lui firent brûler les mains à plusieurs reprises avec des lames de fer ardent; ses plaies se cicatrisèrent, et Lazare, après la mort de ses tyrans, courut à son chevalet, et produisit encore des ouvrages qui furent admirés.

§. III.

L'empereur Charlemagne, l'ami des sciences et des arts, parut sur l'horizon de la France comme un soleil bienfaisant qui vient au printems réparer les maux de l'hiver, et féconder la terre amoureuse. Le monarque belliqueux fonda des écoles publiques, et introduisit dans ses Etats le goût et le style de l'architecture lombarde, laquelle fut rigoureusement pratiquée jusqu'à l'époque des croisades. Voici ce que nous apprennent les Capitulaires de Charlemagne. L'architecture prit une nouvelle forme; on vit s'élever de superbes édifices construits avec intelligence. Le sculpteur mit plus de grâce dans ses statues; l'orfèvre, plus d'art et de dessin dans ses ouvrages.

La peinture, la sculpture et l'architecture ne profitèrent pas longtems des avantages que Charlemagne avait fait aux artistes; le culte des images était proscrit, et bientôt après lui, sous le règne des rois fainéans, tous les monumens de sa grandeur et de sa magnificence furent anéantis par une horde de barbares qui descendit dans nos contrées, qui assiégea et brûla nos murailles, qui détruisit nos palais, nos temples et nos statues; excepté quelques bronzes et quelques pièces de monnaies, nous possédons peu de monumens du tems de Charlemagne (1).

(1) En passant à Metz, j'ai acquis d'un libraire une petite statue équestre en bronze, de Charles le Chauve, dont le dessin est d'un bon style, et le

Les artistes, repoussés de toutes parts, se retirèrent dans les cloîtres, et là des religieux jouissant des douceurs de la piété et de la paix, entretenaient dans le silence le feu sacré des beaux-arts. Ces hommes pieux entièrement livrés à l'étude, après avoir satisfait au devoir de leur état, peignaient des miniatures et des vignettes dont ils enrichissaient les manuscrits de leurs savans confrères; ils sculptaient aussi des bijoux et des reliquaires à l'usage du culte auquel il devait l'existence.

§. IV.

Ce fut vers le treizième siècle que les arts et les sciences commencèrent à sortir de l'état de léthargie, dans lequel l'avait plongé, d'une part, la barbarie de la secte des Iconoclastes, de l'autre la fureur des Normands, et enfin le zèle exagéré des croisés, auxquels nous sommes cependant redevables de l'architecture syrienne, improprement appelée gothique. C'est alors que les voûtes ogives et alongées, soutenues par des faisceaux de colonnes élégantes et très-élevées, prirent dans notre architecture la place des ceintres surbaissés, et l'on vit, à l'imitation des mosquées, nos temples s'élever majestueusement dans les airs. L'intérieur des églises, chargé de dorures, de verroteries et peint de diverses couleurs, donnait à ces monumens une parfaite ressemblance avec ceux de l'Asie que l'on a voulu copier.

La France vit paraître, à cette époque, des littérateurs distingués, des médecins célèbres et des architectes habiles, et l'on sait qu'Alexandre de Paris, quoiqu'il fut né à Bernay, en Normandie, est considéré comme le fondateur de la poésie française, et qu'il donna son nom aux vers alexandrins.

Parmi les architectes de ce tems-là, nous ferons remarquer Hilduard qui bâtit, à Chartres, l'église Saint-Peyre, Robert de Leusarche qui donna les plans de la cathédrale d'Amiens, dont on admire l'habileté de la construction, et Robert de Coucy qui bâtit l'église Saint-Nicaise de Reims, et qui donna seulement les dessins de la superbe cathédrale que nous admirons encore dans cette ville. Tandis que l'architecture florissait en France, la peinture et la sculpture restaient en arrière; cependant c'est à ce siècle que nous sommes redevables de la peinture sur verre, qui fut considérablement perfectionnée dans les siècles suivans, et que nos artistes verriers du seizième siècle ont portée à la perfection.

La découverte que les peintres Hubert et Jean Van-Eyck firent en 1390, de la peinture à l'huile, parut favorable à l'art. Cette

---

ciselure fort belle; cette pièce curieuse sera gravée dans la collection in-4°. des Monumens français que je compte donner incessamment au public.

nouvelle manière de peindre, substituée à l'usage de la colle et de l'eau d'œuf pour mélanger les couleurs, ayant été reconnue comme plus solide, et comme présentant des avantages réels dans sa manutention, elle fut généralement adoptée des artistes. Jean Van Eyck avant cette découverte importante, eut l'honneur de présenter au roi de France Charles V, un manuscrit dont il avait peint les miniatures, ce qui est constaté par une pièce de vers placée en tête du volume.

Charles VI, institua l'académie de St.-Luc sous le simple titre de *communauté des peintres ;* le roi la dota, et lui accorda des priviléges. Gringoneur, inventeur des cartes à jouer, fut un des premiers peintres qui formèrent le noyau d'une société qui s'est distinguée même dans les tems modernes. Le célèbre Lesueur, dont nous admirons, dans la galerie du Luxembourg, la vie de St.-Bruno qu'il avait peinte pour les Chartreux, et le fameux Lepaultre, auteur du beau groupe d'Enée, portant son père Anchise, que l'on voit dans le jardin des Tuileries, étaient l'un et l'autre membres de cette association savante qui fut dissoute en 1776, par Pierre, lequel n'avait d'autre titre dans les arts, que sa qualité de premier peintre du roi. C'est encore au quatorzième siècle que nous sommes redevables de l'invention de la gravure, dont les premiers essais se firent en Allemagne. Lucas de Leyde, Albert Durer et leurs élèves, portèrent ce bel art au plus haut degré de perfection.

§. V.

Le quinzième siècle fut pour l'Italie la plus belle époque de l'art, comme le seizième le fut pour la France. L'Italie nous avait devancé de deux siècles dans la poésie comme dans les arts dépendant du dessin, lorsque les Français, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, occupèrent cette belle et riche contrée. La vue des chefs-d'œuvre de l'antiquité, celle des sublimes peintures que Rome, Florence et Venise renfermaient dans leurs murs, inspira nécessairement le goût des arts aux Français voyageurs, ce sentiment, longtems resserré dans des bornes étroites, n'en devint que plus vif, et le desir de produire des tableaux et des statues se fortifia naturellement par les fréquentes communications qui s'établirent entre les deux nations. Ce n'était rien encore, il fallait de l'étude, de la pratique, et par conséquent du tems pour retirer les arts de l'état dans lequel ils étaient alors en France.

Il n'est que trop vrai, que les savantes productions de Léonard de Vinci, de Michel Ange et de Raphaël étonnaient l'Univers, lorsque nous étions réduits à ne posséder que de simples tableaux en miniature que l'on fabriquait dans les cloîtres. Enfin, nos architectes français construisaient encore à la manière des Sarra-

des règles nouvelles dans l'architecture, et formèrent entièrement le goût des Français en se rapprochant des compositions aimables de Palladio. Pierre Lescot donna les dessins de la fontaine des Innocens et ceux du vieux Louvre; Jean Bullant a bâti le château d'Ecouen et la colonne de la halle aux blés; et Philibert de Lorme, le château d'Anet, le tombeau de François Ier, ainsi que la majeure partie des beaux palais que Henri II et Catherine de Médicis firent construire.

§. VII.

Henri IV protégea et récompensa noblement les artistes; il accorda à ceux qui se distinguèrent des logemens dans son palais du Louvre; il disait qu'il tenait à honneur de s'entourer des hommes qui se rendaient utiles à leur pays par l'industrie, et qu'il les estimait particulièrement. Le goût de Henri IV pour les bâtimens lui fit augmenter considérablement les embellissemens de la ville de Paris; il fit d'abord achever l'hôtel-de-Ville que François Ier avait fait commencer, recula les limites de la ville, fit construire de nouvelles portes, et ordonna l'élargissement des rues; il fit relever les quais, et terminer le Pont-Neuf, par Androuet du Cerceau.

Après la mort du roi Henri IV, Marie de Médicis trouva dans les arts un délassement propre à flatter son orgueil et son ambition. Elle fit construire des acqueducs, planter des promenades publiques, et elle ordonna la construction du Luxembourg sur le modèle du palais Pitti à Florence, qu'elle fit exécuter en 1611, par Jacques de Brosse, le plus habile architecte de son tems. La reine fit venir à Paris Pierre-Paul Rubens, célèbre peintre flamand, pour représenter, dans la galerie de ce palais, l'histoire de sa vie. Cette conduite de la reine semblait faire le procès aux peintres français de son tems; mais nous devons relever une erreur qui ne fut que celle d'un caprice, et nous dirons que Martin-Freminet, qui vivait encore, avait montré une grande célébrité dans les peintures dont on l'avait chargé dans le château de Fontainebleau.

§. VIII.

Si, avec raison, on admire les trente premières années de Louis XIV, on remarquera sans doute que la fin de sa vie n'a pas confirmé les espérances que Louis XIV jeune avait donné les premières années de son règne.

Cependant le grand Colbert, surnommé le Mécène de la France, employa toutes les ressources que lui donnait son ministère, pour la prospérité des belles-lettres et des beaux-arts.

Aussi grand dans sa place que Louis XIV était étonnant à la tête de son royaume, il institua des académies, éleva des manufactures, et répandit, avec une profusion, vraiment digne de la grandeur et de la majesté du roi de France, des récompenses honorables et des pensions. Il ordonna de grands travaux; on vit le commerce fleurir, et l'abondance couler à grands flots dans toutes les branches de son administration. C'est aux grands moyens de Colbert que la France doit tant d'hommes illustres dans les sciences et dans les lettres.

Ce grand ministre s'était proposé aussi le perfectionnement des arts dépendant du dessin, et l'espoir de voir renaître le beau siècle de Médicis et de François Ier flattait sa louable ambition. Mais comme dans les arts les encouragemens et les travaux, même en développant le germe des talens, ne font pas les artistes; que cette perfection si désirable que nous voyons de plus en plus se réaliser sous le glorieux règne de Napoléon, vient plus encore de la nature du Gouvernement qui dirige les Peuples que de la volonté du souverain, les belles espérances de Colbert furent déçues; car la distance qui existe entre l'état des lettres et celui des arts sous ce règne brillant, est immense.

Les princes, les seigneurs, les financiers même, à l'imitation du roi, voulurent construire des palais, des châteaux, dresser des statues, et planter des parcs. Tant de luxe et tant de magnificence, au lieu de tourner à l'avantage des arts, ne firent que les corrompre. Cependant ces grands travaux occupèrent un nombre considérable d'artistes; mais l'envie d'amasser des trésors éloigna en eux ce sentiment de noblesse et de dignité qui mène à la véritable gloire; et les artistes, au lieu d'épurer leur style et leur dessin, s'adonnèrent à un genre de pratique qui devait nécessairement amener la décadence de l'art. Devenus mercenaires, on les vit s'attacher au char de Charles Lebrun que Louis XIV avait nommé son premier peintre. Courtisans, on les vit s'abaisser jusqu'à faire le sacrifice de leur génie et de leurs moyens pratiques, pour imiter le dessin et le coloris du premier peintre du roi. *La liberté dans les arts peut seule diriger l'art vers la perfection.* Si on veut connaître la force de cette vérité, il nous suffira d'inviter nos lecteurs à examiner dans notre Muséum les monumens qui décorent la salle du dix-septième siécle; ils verront que tous les monumens qui y sont réunis portent la même physionomie; ils verront les expressions des figures se ressembler, le même goût régner dans l'ajustement des draperies; enfin, ils verront exclusivement le génie de Charles Lebrun, et jamais celui de l'artiste qui a exécuté le monument ou la statue qui se présente à la vue.

La prépondérance que Simon Vouet avait prise dans les arts dé-

force en raison de l'impulsion qu'elle reçoit des autres organes qui composent l'ensemble de nos facultés physiques et morales. Lorsque cette disposition particulière est mise en mouvement par l'étude, ou par une tension continuelle qui la fixe sur l'objet préféré par le sentiment de la nature qui est en nous, cette disposition sort des bornes ordinaires, elle s'élance au delà des barrières communes, et il en résulte ce qu'on appelle *invention* ou *découverte*; c'est ainsi que les sciences et les arts prirent naissance.

Les arts, considérés comme le résultat des dispositions naturelles et de l'étude, se divisent en deux genres, savoir en arts d'*invention* et en arts d'*imitation*.

L'invention est le résultat du génie, et l'imitation, celui de l'étude et de la pratique. La poésie, la peinture, la sculpture et la musique réunissent les deux genres à la fois, et c'est pour cette raison qu'ils ont reçu le nom de *beaux arts*.

Les sciences et les arts en général stimulent l'industrie, alimentent le commerce, et servent singulièrement la civilisation; on pourrait donc les comparer à un fleuve qui, se multipliant lui-même en roulant ses eaux dans divers canaux, féconde plusieurs provinces à la fois.

Parties constituantes de l'Architecture, de la Peinture et de la Sculpture.

Les arts dépendant du dessin sont au nombre des beaux-arts, et ils se composent, 1°. de l'architecture; 2°. de la peinture; 3°. de la sculpture; 4°. de la gravure en pierres fines; 5°. de la gravure en taille douce ou à l'eau forte. La première condition que l'on doit exiger des hommes qui s'adonnent à l'étude des arts dépendant du dessin, est la connaissance de l'histoire et celle de l'antiquité.

De l'Architecture.

L'architecture est au nombre des beaux-arts. Cependant nous observerons que toutes les parties dont elle se compose, appartiennent plus aux sciences exactes qu'aux arts libéraux; car il est reconnu que l'architecture est essentiellement subordonnée à des règles géométriques, et qu'elle n'emprunte rien des autres arts.

L'architecte invente et n'imite pas. La nature ne lui offre pour secours que des matières brutes, qu'il façonne à son gré et qu'il élève les unes sur les autres, lesquelles ne prennent réellement une forme sous sa direction que par une savante combinaison de lignes artistement opposées et adroitement placées dans une espace quelconque. L'architecture, bornée dans son origine au

simple nécessaire, s'est singulièrement aggrandi par la civilisation.

Les sciences constituent principalement l'architecture; elles sont au nombre de quatre; savoir : 1°. l'art du dessin; la géométrie et la stéréotomie; 3°. la coupe des pierres; 4°. la connaissance des matières propres à la construction, suivant les localités.

L'architecture, si utile à l'espèce humaine, et si imposante par les masses qu'elle admet dans ses compositions, frappe la vue des voyageurs; elle imprime le respect, fait naître des sensations douces ou pénibles, et elle peint, jusqu'à un certain point, la situation intérieure des États. L'homme s'étonne de lui-même à l'aspect des beaux monumens qui font l'ornement de la ville qu'il habite, et il se livre à la honte, si son pays, muet par l'absence des monumens des arts, n'excite pas l'admiration de ceux qui viennent le visiter.

Parties constituantes de la Peinture et de la Sculpture.

Division de la Peinture.

On distingue deux genres de peintures; la peinture monochromate ou camayeux, et la peinture imitant le relief. Ce qui constitue l'art d'imiter le relief ou les saillies, est appelé *claire-obscur*. Le but principal du peintre est d'imiter la Nature, soit qu'il traite un sujet d'Histoire ou d'invention, soit qu'il peigne un portrait ou des objets inanimés.

Parties constituantes de la Peinture.

La peinture se compose de trois choses essentiellement nécessaires dans sa pratique : 1°. de la conception ou de la composition; 2°. du dessin; 3°. de l'art de distribuer la lumière et les ombres; 4°. de la manutention ou de l'art de poser les couleurs. C'est ce que nous allons examiner.

La conception est le résultat du génie et de la pensée; elle est donc une conséquence de l'organisation physique et de l'éducation morale. Elle s'exprime : 1°. par la situation, plus ou moins variée et plus ou moins frappante, dans laquelle le peintre place ses figures; 2°. par la distribution, plus ou moins sentie de ses groupes; 3°. par la force ou la douceur qu'il donne à ses expressions.

L'art du Dessin se compose de linéamens, d'une part; et de l'autre, de l'agrégation de plusieurs sciences dont la connaissance et même la pratique est indispensable au dessinateur. On entend par linéamens, l'art de rendre par un trait pur, ou par un seul contour, les formes intérieures et extérieures de tous les corps ou de tous les objets qui se présentent à la vue. Les sciences identiques du Dessin, sont : 1°. la physiologie ou la connaissance du corps humain; 2°. l'art d'exprimer les passions de l'âme; 3°. l'anatomie; 4°. la perspective; 5°. l'architecture. On ajoute encore à toutes ces sciences la connaissance des costumes de tous les peuples et de tous les âges, dans chaque contrée de la terre.

La pratique de la Peinture se compose : 1°. de la connaissance du clair-obscur, ou de l'art d'exprimer sur une surface plane, le relief d'une figure ou d'un corps quelconque; 2°. de la manutention du pinceau; 3°. de l'amalgame des couleurs et de leur composition, soit naturelle ou factice.

De la Gravure.

La Gravure est un art d'imitation, qui ne peut être considéré que comme une des branches de l'art du Dessin, dont elle emprunte tous ses moyens d'exécution.

De la Sculpture.

Le sculpteur invente comme le peintre et l'architecte; il n'emprunte rien de ces deux arts; et ses moyens d'exécution sont différens. La sculpture a des règles qui lui sont propres, et elle a ses limites comme la peinture.

La sculpture se compose : 1°. de l'art du dessin; par conséquent elle exige de la part du sculpteur, non-seulement la connaissance, mais encore la pratique des élémens dont il se compose; 2°. de l'art de modeler des figures isolément, ce qu'on appelle communément *rond de bosse*, et le bas-relief. La gravure en pierre fine, soit en creux, soit en camée, peut être considérée comme un genre de sculpture.

La beauté et le charme de la sculpture consiste, non seulement dans la pureté du dessin et dans le choix des formes que le sculpteur découvre dans l'immense tableau que lui présente la nature, mais encore dans l'harmonie qu'il a l'art d'introduire dans la réunion de ces mêmes formes.

La sculpture, comme la peinture, ne peut être le résultat que de l'étude et du génie; car si l'artiste veut représenter un Dieu ou une Déesse, il doit élever son imagination au-delà des bornes

humaines, et fixer sur un seul point toutes les beautés qui sont éparses dans la nature.

La pratique, ou plutôt l'exécution de la sculpture, consiste dans l'art de tailler le marbre ou la pierre, d'après le modèle que l'artiste a composé. Cette exécution se fait ordinairement par des moyens géométriques.

L'art de graver l'intaille ou le camée comporte, dans son exécution, les mêmes principes que celui de sculpter le marbre ou les autres matières. Le graveur en pierre fine commence par modeler son sujet, qu'il grave ensuite en creux ou qu'il exécute en relief.

Rapports généraux qui existent entre les Sciences et les Arts.

Les lettres, les arts, soit d'invention, soit d'imitation, et les sciences en général, sont essentiellement liés par des rapports directs. L'étude particulière de chacune des parties qui constituent les sciences et les beaux-arts, est également nécessaire à suivre séparément, pour parvenir à la pratique de l'un ou de l'autre; car il est impossible d'atteindre la perfection dans l'une ou dans l'autre des sciences dépendant du savoir ou de la manutention, ou dans les arts, soit d'invention, soit d'imitation, sans la participation et même sans la connaissance immédiate des principes dont chaque art ou chaque science se compose.

Conclusions générales.

Les beaux-arts et les sciences en général ont des rapports directs. Le but que doivent se proposer ceux qui cultivent les beaux-arts est la représentation des beautés éparses de la nature, qu'ils rapprochent dans un cadre qu'ils se font à leur gré.

Le peintre et le statuaire sont soumis aux mêmes règles, chacun dans l'exécution particulière de leur art. Les principes généraux qui constituent l'un et l'autre, sont absolument les mêmes; savoir, conception, plan, exécution; et pour chaque artiste, il ne peut y avoir de différence dans la pratique de leur art que par la manipulation.

1°. La conception embrasse l'invention générale du sujet que l'on veut traiter; 2°. le plan est l'ordre qui détermine la marche ou l'action générale du sujet; 3°. l'exécution comprend le dialogue, le mouvement des passions et l'imitation particulière et générale de chacune de ces parties.

L'imagination est une faculté qui appartient à la constitution individuelle; la mémoire est son principal aliment; et elle est éga-

lement nécessaire à la pratique de la peinture ou de la sculpture. Les épisodes, les allégories, et en général toutes les idées accessoires qui embellissent un sujet, l'égaient ou le rembrunissent, suivant les convenances, sont du ressort de l'imagination. L'imagination, dans la pratique des arts, soit d'invention, soit d'imitation, doit être réglée par la raison. Dans chacune des parties dont se composent les sciences et les arts, l'imagination trouve l'aliment qui lui est nécessaire. L'imagination enfin peut être considérée comme une partie des principes généraux qui constituent véritablement les beaux-arts. Elle est donc aussi un de ces rapports directs qui les lient entre eux d'une manière inséparable. Je dis *inséparable*, parce qu'il n'y aurait plus d'harmonie, plus d'unité et plus d'ensemble dans le tout, et par conséquent point de *beauté parfaite*, si l'une de ces parties manquait dans un ouvrage. Je vais traiter maintenant des rapports qui existent entre les beaux-arts, et ce que chacun d'eux emprunte ou prête à l'imagination.

Rapports qui existent entre les beaux Arts, et ce que chacun d'eux emprunte ou prête à l'imagination.

Le poète, comme le peintre, le sculpteur et le musicien, avant d'écrire, de former un trait et de déterminer un son, fixe ordinairement ses idées sur un sujet qu'il puise dans la vie sociale ou qu'il tire des fastes des nations. D'abord il doit se recueillir, commencer par arrêter dans sa tête l'ensemble général du sujet qu'il veut traiter, et l'envisager sous tous les points de vue qu'il veut présenter à ses auditeurs ou à ses spectateurs; et s'il veut réussir dans son entreprise, son imagination doit lui retracer son sujet, tel qu'il sera après son entière exécution. Ce n'est que par la réunion des parties qui composent les beaux-arts, qu'ils prennent une forme raisonnée. C'est donc par la liaison complète de ces parties entre elles, bien coordonnées et fortement combinées dans leurs principes, harmonieuses et nécessaires dans l'ensemble du sujet traité, que les productions des beaux-arts reçoivent la vie, qu'elles captivent les sens, qu'elles fixent les idées, qu'elles arrêtent les regards, et qu'elles réveillent l'imagination des peuples. C'est avec des chants, des poèmes et des images que les prêtres, dans tous les tems, ont disposé les esprits à la superstition.

Dans ses ouvrages, le poète dessine les hommes de toutes espèces et de toutes les nations; il met leurs passions en mouvement, il les combine, les rapproche suivant ses besoins; il en forme des

scènes tendres, pathétiques, terribles ou cruelles; enfin, il trace aux yeux de ses lecteurs ou de ses auditeurs, des tableaux de tous les genres, qui quelquefois, sont imités des peintres et des statuaires. Les mots et les expressions du langage sont les instrumens du poète, ils sont pour lui ce que les formes du dessin et les couleurs sont pour le peintre: il module à son gré ses expressions, adoucit ou fortifie ses caractères; il emprunte aussi dans ses vers la douce mélodie du chant; et le cygne quelquefois caresse sa lyre.

Le peintre d'histoire, à son tour, veut rivaliser avec le poète; et c'est ordinairement dans les ouvrages de celui-ci, que le premier puise les sujets qu'il veut peindre. L'artiste fixe d'abord son regard sur le point qui suspend ses facultés morales. Bientôt après, son imagination s'enflamme; le génie de la peinture agrandit ses idées; sa pensée se développe, il en crée de nouvelles; sa main agit, il anime la toile, et devient poète à son tour. Le poète lui même, inspiré par le chef-d'œuvre du peintre, qui a saisi un seul trait parmi ses strophes, s'enflamme une seconde fois, et compose un nouveau poème sur le tableau qu'il voit, et dont il a provoqué l'exécution.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, le sculpteur n'emprunte rien du peintre. La poésie, l'art du dessin et la nature le dirigent seulement. Le charme et l'harmonie de la sculpture résident dans l'accord parfait qui existe entre la beauté et la pureté, que le sculpteur introduit dans les formes, pour constituer l'ensemble de la statue qu'il veut produire.

Le musicien compositeur, soutenu par la poésie, jouit des avantages du poète et du peintre; l'un et l'autre à-la-fois, il se rend maître de leurs moyens, et commence par mesurer les espaces qu'il doit remplir et dans lesquels il doit circonscrire ses effets. Il charme les sens par des sons doux et moëleux; il trace ensuite des traits énergiques et vigoureux, en glissant avec art le trait chromatique.

En modifiant ses instrumens, le musicien peint la fureur, la tendresse, l'amour, les orages, le calme, le chant des oiseaux, la fraîcheur que l'on respire dans les boccages, le bonheur pur dont on jouit dans les Champs Elysées, la rage ou la fureur qui dévore les habitans des Enfers. C'est ainsi qu'il maîtrise les sens de ses auditeurs; c'est ainsi qu'il les captive, et qu'il leur fait éprouver les sensations qu'il éprouve lui-même. Par cette courte analyse, je crois avoir suffisamment fait connaître *quels sont les rapports qui existent entre les beaux-arts*.

L'imagination est le résultat de toutes nos pensées, modifiées plus ou moins par la raison, d'après nos différentes sensations, qui sont ensuite rapprochées par la mémoire, qui a la puissance toute

particulière de les conserver, de les reproduire à volonté, et par conséquent de les communiquer aux autres. La mémoire est une faculté qui a le pouvoir de recueillir et de conserver les noms et la forme des choses qui frappent nos sens extérieurs, ainsi que les impressions que reçoit notre âme dans les différentes sensations de la vie. L'imagination s'exhalte plus facilement dans les régions du Midi que dans celles du Nord. La nature y est plus active et fait sentir plus vivement ses influences. C'est par cette raison que l'Orient, dans son état de splendeur et de civilisation, a été véritablement la mère-patrie des sciences et des beaux-arts : les peuples du Nord, plus calmes, perfectionnent ordinairement ce que ceux du Midi inventent.

La mémoire et l'imagination sont des qualités essentiellement nécessaires à ceux qui pratiquent les beaux-arts. Le poète, le peintre, le sculpteur et le musicien saisissent ce qui se passe dans le monde pour le reporter ensuite dans un cadre plus resserré, soit avec des modifications, soit avec des additions, en en faisant l'application convenable à son sujet. En général, le travail des hommes qui s'occupent des beaux-arts ne peut être qu'une réfraction de ce qui se passe dans la société et de ce qui existe dans la nature, plus ou moins modifié; c'est-à-dire, que les traits et les caractères seront ennoblis par le poète et le musicien tragiques, ainsi que par le peintre d'histoire, lorsque les auteurs comiques conserveront la gaîté et les saillies, telles que la nature les représente.

Le grand Molière faisait paraître tour à tour sur la scène française les hommes du monde et ceux de la cour qu'il voulait corriger, et il consultait sa servante sur la vérité des portraits. Le poète Vadé fréquentait les halles de Paris pour en saisir l'esprit et le langage. Teniers composait ses beaux tableaux dans les villages de la Flandre; et Greuse, dont on admire les productions aimables, prenait ses sujets parmi les habitans de la campagne. Les chants des bardes et des troubadours étaient une imitation des accens tendres et mélodieux dont les pâtres, en conduisant leurs troupeaux, font encore retentir nos plaines et nos montagnes.

L'imagination se monte en raison des sensations que l'on éprouve à la lecture d'un livre, d'une pièce de théâtre, à la vue d'un tableau ou d'une statue. Si soi-même on est auteur, peintre ou sculpteur, on ne recherche particulièrement dans ses études la manière de faire d'un grand maître; 1° que parce qu'il nous a plus ému que les autres par ses ouvrages, même à force égale; 2°. que parce que, dans ce cas-là, il y a des rapports directs entre les organes et les dispositions naturelles de l'auteur de l'ouvrage que l'on prend pour modèle, avec son admirateur.

Il y a donc véritablement une attraction tacite dans les organes et dans l'imagination des différens sujets qui s'occupent des beaux-arts, qui les portent naturellement à préférer un auteur à un autre; ce qui fait aussi que les étudians s'attachent plutôt à un professeur qu'à tel autre, et que dans nos académies des arts dépendant du dessin, nous voyons un élève suivre de préférence les leçons de tel *peintre* ou de tel *statuaire*, sans autre raisonnement que celui d'un mouvement naturel.

C'est aussi la même raison qui fait que les beaux-arts prennent dans leurs exercices des nuances, des couleurs qui varient autant qu'il y a d'individus qui les pratiquent : c'est encore par cette différence qui existe dans les pensées, dans les idées et dans la manière de faire des hommes qui s'occupent des beaux-arts, qu'ils survivent et qu'ils se propagent; car on les verrait bientôt s'anéantir ces arts, et devenir nuls, si toutes les productions du génie et de la manutention se ressemblaient dans leur ensemble comme dans leurs détails, lors même que l'ouvrage serait parfait. Les Egyptiens, que l'autorité des prêtres avait soumis à des compositions *uniformes* et à une exécution *mesurée* dans les productions des arts, en sont un exemple. La liberté dont les Grecs jouissaient a fait au contraire enfanter des chefs-d'œuvre.

Le génie invente, l'imagination embellit.

L'imagination doit être réglée dans les ouvrages d'esprit comme dans les productions des arts; dans cette circonstance, sa conduite est essentiellement soumise à la raison.

Le goût, ce sentiment fin et délicat qui embellit la raison elle-même, qui subjugue tous les êtres, doit être également considéré comme le directeur de l'imagination. Dans aucun cas, elle ne peut être admise cette même imagination que lorsqu'elle est simple, qu'elle s'arrête dans de justes limites, et qu'elle coïncide avec le sujet que l'on traite et avec la nature; aussitôt qu'elle s'élance au delà des bornes de la raison, elle prend le caractère de la démence.

Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits,
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

L'imagination sage et réglée dans un sujet qui s'exerce dans la carrière des lettres, provoque celle des autres hommes, leur donne la faculté de voir et de sentir au delà de ce qui est réellement. Dans les productions des arts, l'imagination portée à

l'excès produit la satiété, présente la confusion, embarrasse les idées, les sèche et brouille la vue; ainsi que l'a dit fort élégamment Nicolas Boileau :

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant,
L'esprit rassasié le rejète à l'instant.

La fougue de l'imagination, dans un ouvrage, séduit, plaît à la multitude, emporte souvent le prix sur la sage et modeste raison; mais son règne n'est que momentané, et le vrai goût bientôt après en fait justice. Personne n'ignore que le style ampoulé de Pradon fut préféré au langage éloquent et sublime de Racine; mais si on fut injuste un moment envers le grand homme, le tems a mis chacun à sa place.

Le célèbre peintre Jules Romain a souvent négligé la raison dans ses ouvrages pour s'abandonner à l'effervescence de l'imagination, et nous le voyons, cet artiste célèbre, dans la même composition, élever son style jusqu'au sublime, le ravaler ensuite, et le rendre trivial et bas. C'est ce que nous présente parfaitement la galerie du Té à Mantoue, dans laquelle il a peint le combat des Géans contre les Dieux. Ce peintre, maître un instant de son exaltation, quand il a fallu peindre les Dieux qu'il avait à représenter, a bien saisi le caractère sublime et sur-humain qui convient à la suprême divinité; mais on le voit, comme le Dante, s'exalter au delà des bornes, et donner une libre carrière à son imagination. C'est dans cette espèce de maladie de l'esprit qu'il a enfanté des monstruosités sans nombre, de manière qu'en voyant son tableau, on peut supposer qu'il était dans un état parfait de raison lorsqu'il a peint les divinités, et qu'il était tombé en démence lorsqu'il a peint les géans.

Pierre-Paul Rubens avait aussi l'imagination bouillante et féconde; il a souvent outrepassé, dans ses compositions, les bornes prescrites par la raison, pour sacrifier uniquement au gigantesque et à l'effet théâtral. Jamais Rubens ne connut les grâces; les formes de ses figures sont lourdes; son style est négligé; son dessin savant, mais incorrect; cependant la couleur forte et bien prononcée de Rubens est poétique; elle saisit le spectateur et fixe son attention.

Le beau et le vraisemblable sont seuls admissibles dans les productions des beaux-arts. Nous conviendrons cependant que ce n'est pas toujours une puissance invincible qui a conduit ces grands artistes à des écarts d'imagination, et nous dirons que,

dominés par la chaleur de la passion, ils ont cédé au sentiment d'orgueil qui les dominait; car on voit clairement qu'ils n'ont eu d'autre volonté, dans ses exécutions exagérées, que celle de produire des ouvrages extraordinaires, croyant se placer au-dessus des autres artistes. Je les comparerai donc à des sophistes habiles qui abusent du raisonnement, et même de leur imagination pour prouver un paradoxe qu'ils auraient avancé.

Il est reconnu que l'imagination, dans les productions des beaux-arts, doit se régler par la raison; c'est ce que nous présentent les conceptions sublimes de Raphaël, le prince des peintres, ainsi que celles du sévère Poussin, le peintre des philosophes. L'un est exalté dans ses pensées comme dans son style, mais son inspiration est sage et mesurée; son génie plane au dessus de l'hémisphère inférieur, et sa pensée, sans cesse tournée vers les cieux, il ne voit plus que des divinités. L'autre, les yeux profondément attachés sur tout ce qui se passe ici bas, étudie la nature, sonde la profondeur des choses, et d'un coup d'œil voit les passions des hommes, il les saisit, et les commente avant de les fixer sur la toile.

Homère, ce beau génie de l'antiquité, depuis plus de vingt siècles le modèle de ceux qui ont suivi la même carrière, fut animé par les ouvrages des poetes qui l'avaient précédés. Avec quel art ce grand homme entre en matière; comme il gradue son imagination avec adresse! Tel on voit un écuyer habile diriger dans la plaine un coursier indompté, et triompher par une conduite raisonnée, de la force naturelle et de l'indocilité de l'animal.

Apelles, le peintre d'Alexandre, et rival de Protogène, suivant Pline, mettait beaucoup de modération et de sagesse dans la composition de ses tableaux; son plus bel ouvrage est une Vénus anadyomène, et le portrait d'Alexandre, qu'il représenta la foudre à la main comme Jupiter. Le même auteur ajoute que pendant que Protogène peignit son fameux tableau d'Ialysus, il observa un régime très sévère, dans la crainte d'exalter son imagination au delà des bornes : Sophocle est énergique, et sublime dans ses conceptions tragiques; son imagination exaltée et bouillante lui faisait enfanter les scènes les plus terribles; celles d'Euripide, son contemporain, d'accord avec son cœur, retraçait aux Athéniens les sentimens les plus doux et les plus tendres; tel Paris vit sous le beau siècle de Louis XIV, couronner le grand Corneille et l'illustre Racine. L'un grand, élevé, étonne l'esprit; l'autre, tendre et touchant, gagne les cœurs et fait verser des larmes; l'un et l'autre ont été souvent imités, et sont restés nos maîtres. Boileau, vivement ému par la lecture des poésies d'Ho-

race, le choisit pour modèle; il a souvent balancé ce grand homme, par la pureté de ses vers et le coloris de ses tableaux. Molière conduit, dans son art, par Plaute et Térence, les a surpassé l'un et l'autre. Shakespear, malgré les efforts de son imagination, est resté au dessous de Sophocle.

L'imagination féconde et brillante des Grecs a singulièrement embelli et augmenté les poëmes sacrés des Chaldéens et des Egyptiens. En donnant aux Astres des noms d'hommes, de femmes et des formes humaines, ils ont animé les cieux. Saturne, Apollon, Bacchus, Adonis, Mars, Vénus, Minerve, Hercule, Jason, l'Amour même, sont autant d'emblêmes astronomiques sur lesquels ils ont imaginé les fables les plus aimables. Ces poëmes sacrés ont singulièrement provoqué l'imagination des peuples, et dans tous les tems, les poètes, les peintres ou les sculpteurs, se sont plu à peindre, à sculpter ou à chanter les héros mythologiques d'une religion qui n'avait d'autre but que l'adoration de la nature, et celle de ses phénomènes (1).

Nous voyons encore aujourd'hui l'imagination des hommes, qui recherchent les productions des beaux-arts, s'enflammer et s'animer à la vue des nombreux chefs-d'œuvre de l'antiquité que le souverain illustre qui gouverne la France, déposa dans le centre de sa capitale, à la suite de ses conquêtes. Dans ce Muséum consacré aux arts par l'immortel Napoléon, les artistes se croient transportés dans l'Olympe; on les voit à l'envi, sous un directeur habile (2) chercher, étudier avidement les contours sur-humains des belles statues qu'il renferme.

L'un, le flambeau de Prométhée à la main, voudrait animer la Vénus de Médicis; l'autre, fixé par les formes mâles de la belle statue d'Hercule filant pour Omphale (désignée sous le nom de *Torse antique*), palpe les muscles savamment arrondis du vainqueur de l'hydre de Lerne, et cherche avec sa main qu'il promène sur toutes les parties de son corps, à découvrir les secrets de l'art. Tel on vit autrefois Michel-Ange aveugle se faire porter auprès de ce chef-d'œuvre, et jouir, malgré sa cécité, du plaisir de le toucher avant de descendre dans la nuit

---

(1) Voyez mon ouvrage, avec gravure, intitulé : *Nouvelle explication des hyéroglyphes, ou des figures symboliques et sacrées des Égyptiens et des Grecs.*

(2) M. Denon, membre de l'Institut, a donné un savant ouvrage sur la basse et la Haute Égypte.

du tombeau; mais ce qu'il y a de plus admirable encore dans ces monumens de l'art, c'est leur ensemble, leur conception générale, et le sentiment profond qui les anime; toutes les parties qui les composent sont tellement en harmonie avec le tout, qu'elles provoquent l'imagination, au point qu'en les voyant on se trouve transporté dans le séjour des cieux, et que l'on croit entendre les accords parfaits d'un mélodieux concert. L'Apollon du Belvédère n'est plus un marbre, c'est un dieu vainqueur qui dédaigne son ennemi. *A la vue de ce prodige,* dit Winckelmann, *j'oublie l'univers entier; je prends moi-même une attitude plus noble pour le contempler avec dignité.*

Laocoon, pénétré du sentiment le plus cruel, celui d'un père qui voit périr ses enfans sous ses yeux sans pouvoir les secourir, est attaqué lui-même par le monstre qui les dévore. La douleur la plus aiguë est ici mêlée de crainte, mais exprimée avec noblesse; si les membres de Laocoon se roidissent et se contournent, c'est avec grâce. Ce malheureux père cherche à se débarasser du serpent affreux dont il est enlacé, et qui lève sa tête en triomphateur au dessus de celle de sa victime: *Superant capite et cervicibus altis.*

Cette statue, l'ouvrage de trois statuaires rhodiens, regardée comme la production la plus parfaite de l'art, fixe l'attention générale; devant elle le spectateur reste muet, interdit; il s'attendrit peu à peu; sa raison sur lui perd son empire; son imagination s'exalte; Laocoon pour lui respire; il entend ses cris et les gémissemens de ses fils. Pline place ce chef-d'œuvre de l'antiquité au dessus de tout ce qui a été produit dans les arts dépendant du dessin: *Opus omnibus, et picturæ et statuariæ artis prœponendum.*

En lisant le célèbre ouvrage du plus célèbre des poètes latins, on ne doute pas un instant que les poëmes héroïques d'Homère n'aient inspiré l'Enéide à son auteur. Ce merveilleux ouvrage produisit le plus grand effet sur Octavie, lorsque Virgile le lut, pour la première fois, devant l'empereur Auguste. L'évanouissement de la princesse lorsque le grand homme prononça avec son éloquent enthousiasme: TU MARCELLUS ERIS! est la preuve la plus convaincante de la puissance de la *poésie*, et en général des productions des beaux-arts, sur les êtres bien organisés.

De l'Architecture en France.

On est naturellement porté à croire que les petites constructions de la prévoyante hirondelle et du laborieux castor, ont servi de modèles aux hommes, et que le travail de ces animaux a donné les premières idées de constructions. Les besoins s'augmentent avec la civilisation; on aime à trouver partout les commodités de la vie; c'est ainsi que l'architecture a pris naissance, et que s'est développé un art qui, dans l'origine, était borné au simple *nécessaire*.

L'architecte invente et n'imite pas : son génie lui est particulier, comme nous l'avons démontré dans le commencement de ce discours.

Par la construction et la composition de ses édifices, l'architecte n'a nullement besoin du secours des autres arts; les sciences exactes seules lui suffisent. Le peintre et le sculpteur, considérés, avec raison, par l'architecte, comme des artistes secondaires, lorsqu'il s'agit de construire, viennent ensuite enrichir les murailles par des peintures agréables ou des sculptures élégantes. Michel-Ange et Raphaël ont décoré le Vatican, œuvre du célèbre Bramante. Giorgion, Titien et Paul Véronèse ont couvert les murs de Venise de leurs savantes productions. Ce qui nous reste des bains de Titus, de Livie et de la ville Hadrienne, prouve assez que les architectes de l'antiquité sentaient, comme les modernes, le besoin d'appeler à leur secours les peintres et les sculpteurs, pour orner les palais des souverains, comme la demeure des particuliers, et pour donner aux temples la magnificence qui leur convient. Les anciens ont embelli même leurs tombeaux. Ils ont bâti des chapelles sépulcrales, décorées dans leur intérieur des plus riches peintures et des plus belles sculptures. Ces monumens, l'asile de la mort, étaient donc considérés, par eux, comme le séjour *bienheureux* des corps que l'on y déposait, comme l'Elysée était le séjour de l'âme.

Si nous suivons d'un œil observateur les arts chez les anciens, comme chez les modernes, nous verrons que tous les peuples, selon les degrés du voisinage et des rapports qu'ils ont eus, se sont réciproquement communiqués leurs inventions dans les arts; et nous reconnaîtrons même que souvent les peuples vainqueurs se sont assujétis aux arts des peuples vaincus.

Il n'en est pas de l'architecture comme des autres beaux-arts. La peinture et la sculpture ont pour principe et pour objet l'imita-

tion : l'architecture, fille du besoin, n'a point de type dans la nature. C'est un art créé tout entier par les hommes.

Les Egyptiens, les Chinois, les Perses et même les Grecs, ont imprimé à leur architecture un caractère particulier, qui la distingue, d'une manière bien marquée, de celle des autres peuples de la terre. Les Grecs ont amélioré et perfectionné l'architecture par l'invention des ordres, en les soumettant à des mesures calculées entre elles, et basées d'après les belles proportions du corps humain, qu'ils ont également soumis à des règles géométriques. On leur doit, en général, la perfection des arts dans tous les genres; et nous remarquerons que l'enfance de l'art, chez les Grecs, se rapproche beaucoup de l'art perfectionné des anciens Perses.

Les Romains, dans les arts dépendant du dessin, ont été seulement imitateurs, comme nous le sommes nous-mêmes. Cependant on leur doit l'invention de l'ordre *Composite*, comme on doit l'ordre *Toscan* aux Etrusques, peuple sur l'origine duquel les opinions sont partagées, mais que tous les monumens portent à considérer comme une colonie de Grecs-Tyrréniens. L'arc de Titus est le monument le plus ancien que l'on connaisse, qui soit exécuté dans les proportions de l'ordre Composite.

On sait que les Romains employaient des artistes Grecs pour l'exécution de leurs statues et de leurs monumens; ce qui nous autorise à croire que c'est encore à des artistes Grecs que nous sommes redevables des ordres d'architecture dont nous venons de parler. Les dernières victoires de Lucullus, de Pompée et ensuite d'Auguste, dit Winckelmann, répandirent à Rome un essaim de prisonniers, parmi lesquels il y avait beaucoup d'artistes, qui devinrent, par la suite, des affranchis, et qui exercèrent leurs talens dans cette ville. Ce ne furent pas toutefois les affranchis seuls qui pratiquèrent leurs arts à Rome; il y eut aussi de fameux artistes de la Grèce qui s'y rendirent.

§. Ier.

La conquête des Gaules par Jules-César nous a également donné l'architecture grecque dégénérée; ce qui est plus que prouvé par les ruines des anciens monumens que les Romains ont élevés, pendant leur séjour dans nos contrées, et dont on découvre encore des restes dans les départemens de la France.

L'empereur Justinien, qui régnait dans le sixième siècle, bâtit plusieurs villes et un certain nombre de basiliques, parmi lesquelles on admire, à Constantinople, la belle mosquée de Sainte-Sophie.

Ce temple, construit et décoré par des artistes Grecs, passe pour un des plus magnifiques qu'il y ait. Nous le citons particu-

lièrement, parce que son architecture sert d'intermédiaire, pour ainsi dire, entre l'architectnre grecque et l'architecture orientale ou arabe, appelée improprement *gothique*, dont nous aurons occasion de parler à l'époque de son introduction en France.

L'église de Sainte-Sophie est la plus ancienne, comme la plus intéressante de toutes les mosquées de Constantinople; elle paraît avoir servi de modèlè aux autres. Les historiens de Bysance racontent des choses incroyables de ce grand édifice. Les Grecs modernes, s'abandonnant à leurs exagérations, regardent ce temple comme supérieur à tous les temples connus.

Ce fut sous Justinien que les premiers fondemens de l'église Sainte-Sophie furent jetés. *Trois cent vingt mille livres* pesant d'or ou d'argent (car les antiquaires ne sont point d'accord sur ce point) furent employées pour l'acquisition et le transport des matériaux, et le paiement des ouvriers.

On parle du dôme, comme d'une chose remarquable par la hardiesse de sa construction. L'intérieur de la voûte, au-dessous des fenêtres, est incrusté en mosaïque, formée de petits dés d'une substance vitrifiée ressemblant à du verre, et appelée par Vitruve *smaltum*. Elle est en forme de cube d'environ un huitième de pouce, et parfaitement semblable aux fragmens que nous avons placés dans la salle du treizième siècle, au Musée impérial des Monumens français.

Les mosaïques faites en France dans le douzième siècle, sont parfaitement semblables à celles du dôme de Sainte-Sophie; elles peuvent servir à confirmer ce que nous avons avancé à cet égard, en parlant : 1°. de l'emploi de certains artistes Grecs, pour la décoration des temples et des palais, dans les premiers tems de la monarchie française; 2°. de l'introduction des formes asiatiques dans notre architecture, à la suite de nos fréquens voyages en Syrie.

D'après cette courte description de l'église Sainte-Sophie, bâtie dans le sixième siècle, on remarquera aisément, à l'aide des gravures que nous avons de cet édifice, si on les compare avec les fragmens des monumens qui nous restent de ce tems-là. On remarquera que le style de l'architecture orientale avait déjà influencé le goût de nos artistes, et l'on reconnaîtra que les monumens élevés en France, sous les rois de la première race, ne présentent, dans l'architecture, qu'un alliage informe du style grec et romain, avec des ornemens imités de ceux des Orientaux, et ajustés ensuite selon le goût des tems barbares.

§. II.

L'architecture, comme tous les arts dépendant du dessin, est

soumise aux lois qui règlent la destinée des Empires. Les évènemens politiques détruisent ou élèvent les arts; et l'architecture, liée aux besoins de la vie, et aux usages domestiques, éprouve plus que tous les autres arts, des variations marquées en raison des changemens qui s'opèrent dans le Gouvernement pendant les révolutions des siècles.

Sous l'Empereur Charlemagne, la civilisation, en France, prit une nouvelle face à la faveur des colléges, que ce grand monarque établit dans les principales villes de son Empire. Charlemagne en chassant l'ignorance des siècles qui l'avaient précédé, en travaillant à l'instruction des Français, par la fondation des Universités, porta son influence bienfaisante jusques sur les arts, et il sera facile de prouver qu'il épura l'architecture en introduisant, dans nos monumens, les formes lombardes. L'on sera bientôt convaincu de cette vérité, si l'on examine; 1°. les dessins d'une chapelle souterraine qui existait à Saint-Denis; 2°. une partie des bas côtés de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, et enfin l'ensemble générale de la belle abbaye de Cluny, dans le Maconnais.

En 794, on essaya à rétablir, en France, le culte des images, condamné à Constantinople par les empereurs d'Orient, également proscrit par le second concile de Nicée, et si cruellement mis à exécution par les Iconoclastes. Charlemagne ne voulut prendre aucune part à l'innovation que l'on cherchait à introduire dans le culte de ses États; et conformément au concile de Francfort, cet empereur défendit, non seulement le culte des images, mais encore *tout culte même relatif aux images*. Cette loi sage, en elle-même, faite pour éloigner toute espèce d'idolâtrie particulière, et propre à ramener les hommes au culte de la divinité, était, dans le fond, peu favorable aux arts; mais le besoin d'animer l'architecture, par la sculpture, fit placer sur les portails et sur les frontispices des églises, les statues et les bas-reliefs qu'il était défendu de placer dans l'intérieur. Cette loi, sévèrement exécutée, donna lieu à l'introduction d'un genre de chapiteau, dont l'emploi cessa, pour ainsi dire, avec l'abrogation de la loi.

C'est-à-dire que les chapiteaux, au lieu d'être composés de feuilles d'acanthe ou de toute autre plante, suivant l'usage adopté des anciens, sont formés par des bas-reliefs cylindriques, lesquels représentent ordinairement la vie du fondateur de l'église, ou celle du patron auquel on a dédié le temple. C'est ainsi que l'on a suppléé aux images et à la représentation des saints, qu'il était défendu de placer dans l'intérieur des églises. Ce qui est très-remarquable par les chapiteaux, et la construction de l'église souterraine de Saint-Denis, dont l'architecture est toute lombarde.

Les chapiteaux dont il s'agit, soutenaient de petites arcades formées par des ceintres circulaires ou parfaits. Sur l'un de ces monumens, on voit le roi Pepin assis sur une espèce de trône, tenant son sceptre; il est représenté sous un portique, formé de plusieurs ceintres portés par des colonnes dessinées suivant le style et le goût de l'architecture lombarde. Vis-à-vis, on voit l'empereur Charlemagne, également assis, mais sur une chaise curule d'ivoire, siége convenable à son caractère et à sa dignité. D'une main, il tient un sceptre, et de l'autre une boule, le symbole du Gouvernement dont il était le chef.

Le style et l'architecture lombarde, dont nous venons de parler, se propagèrent en France jusqu'au onzième siècle. Les ravages des Normands nous ont laissé de faibles traces de cette belle architecture, imposante dans son ensemble, et noble dans ses détails.

§. III.

Les croisades et les fréquens voyages que les Français firent en Syrie, introduisirent, chez nous, l'architecture *syrienne, arabesque* ou *sarrazine;* architecture à laquelle on a donné, sans réflexion, le nom de Gothique, et ce ne fut que vers le commencement du quinzième siècle, sous le règne de Louis XII que l'on abandonna ce genre d'architecture dont nous voyons les plus beaux modèles dans les monumens que l'on a consacrés au culte.

Les architectes français transportés en Italie à la suite de la Cour de Charles VIII, en rapportèrent le style et le goût des décorations, que les Grecs avaient eux-mêmes imités des Arabes, et auxquelles on avait donné, par une suite de cette conséquence, le nom de *décorations arabesques,* ou tout simplement d'*Arabesques.* Il est évident que ce sont les belles peintures des bains de Tite, ainsi que celles dont la plupart des tombeaux antiques sont ornés dans leur intérieur, qui ont fait naître aux artistes du *quinzième siècle*, l'idée de renouveler ce beau genre de décoration, dont on trouve aussi l'origine dans les monumens orientaux.

Le grand Raphaël, employé à la décoration du Vatican par un pontife ami des arts, a su plier son génie à ce mode de peinture qu'il a rendue avec tant de supériorité, que ceux qui font encore aujourd'hui des arabesques, consultent et copient ses savantes compositions. C'est à ces chefs-d'œuvre de l'art que nous sommes redevables de cette multitude de beaux ornemens qui couvrent nos monumens publics du *quinzième siècle*. dont on admire les principaux modèles dans le Musée des monumens français, principalement dans le mausolée de Louis XII,

dessiné et sculpté par Paul Pouce, et dans le château de Gaillon, bâti par Jean Joconde pour le cardinal Georges d'Amboise.

Quelques savans du quinzième siècle, que différentes circonstances avaient rassemblés à Rome, affligés de la barbarie qui s'était répandue sur tous les arts, et environnés de monumens dont les ruines respirent encore la magnificence et la grandeur, formèrent le projet de ranimer l'ancienne architecture. Tout ce que nous avons eu depuis, de dessin, de figures, de réflexions et d'observations, non seulement sur l'architecture, mais sur tous les arts qui lui sont subordonnés, et dont elle doit être regardée comme la dominatrice; ces savans hommes l'avaient embrassé dans leur plan.

Quel dommage que le projet de ces restaurateurs de l'architecture n'ait jamais été rempli! Que ne devait-on pas attendre des connaissances et des efforts réunis des Vignoles, des Philanders, des Tolomée, d'une société, enfin, qu'éclairait et échauffait le génie puissant et sublime de l'immortel Buonarotti?

De l'introduction en France de l'architecture Arabe ou Sarrazine, appelée improprement gothique.

L'architecture appelée gothique est véritablement une architecture Arabe ou Sarrazine. Les palais, les mosquées, ainsi que les riches habitations des Arabes et des Turcs, nous montrent encore l'emploi de ce genre d'architecture, et nous ajouterons même, d'après l'histoire, que les Goths se sont plus occupés de ravager les diverses provinces de la France, que de l'étude de l'architecture, qui demande une telle science dans toutes les parties qui la composent, qu'elle ne saurait être pratiquée avec quelque succès, que par un peuple parfaitement civilisé.

Les Goths ravagèrent la Grèce, et Cédrenus, pour nous donner une idée de l'ignorance de ce peuple barbare, nous apprend que les Goths, après avoir pillé Athènes, amassèrent une grande quantité de rouleaux et de manuscrits dans l'intention de les brûler; mais qu'ayant fait réflexion qu'il valait mieux laisser les Athéniens s'occuper de ces *jouets*, ils les leur rendirent. D'après cette conduite, on peut croire que les Goths ne sont pas les inventeurs de l'architecture appelée *gothique*; laquelle suppose, par son genre de construction, une grande connaissance de la géométrie, et une grande pratique du dessin.

Au *septième* siècle, les Sarrazins, qui étaient des Arabes, s'étant retirés en Syrie, après avoir embrassé la religion de Mahomet, se nommèrent des rois, se rendirent puissans au point de

se faire redouter. Formés par troupes, ils couraient ainsi l'Afrique, l'Asie et même l'Europe. L'Egypte, la Syrie et la Perse faisaient partie de leur empire; et l'on sait que c'est contre ce peuple, que l'on qualifiait du nom d'*infidèle*, qu'eûrent lieu les croisades.

Ce nom seul d'*Infidèle* enflamma le courage des Français au point que le plus grand nombre de la nation abandonna femmes, enfans, patrie, et l'on vit des hommes, vraiment animés d'un zèle religieux, émigrer par troupes les armes à la main, faire la conquête de la terre sainte. C'est aussi par une suite de la dévotion qui faisait marcher les Français jusqu'au fond de la Syrie, que les croisés, à leur retour en France, ont dû imiter la construction des temples que leur valeur restitua au culte pour lequel ils avaient répandu leur sang.

Louis IX ou saint Louis avait emmené en Palestine le célèbre Montreau, son principal architecte, et à son retour en France, il lui ordonna de construire plusieurs basiliques sur les modèles de celles qu'il avait vues en Asie. La sainte Chapelle de Paris, ornée de ses vitraux magnifiques, de ses peintures et de ses dorures antiques, était une imitation parfaite des monumens arabes dont nous parlons, et c'est cette imitation exacte que nous nous sommes proposés d'exécuter au Musée des monumens français dans les salles du *treizième* et du *quatorzième* siècles (1).

Qu'il nous soit permis de rapporter ici l'exclamation de l'Empereur Napoléon, qui, en entrant dans la salle du *treizième* siècle, frappé sans doute de la vérité de l'imitation, dit : *Ah! je suis ici en Syrie*. Il est certain que cette expression naturelle échappée à un prince aussi savant qu'érudit, qui avait examiné les originaux sur les lieux, est bien plus forte dans cette circons-

(1) On a remarqué dans les arrêtes des voûtes des anciennes églises chrétiennes, un biais qui tourne tantôt à droite et tantôt à gauche, biais qui n'a jamais été suffisamment expliqué. Les églises chrétiennes ont toutes la forme d'une croix, dont les croisillons sont plus ou moins allongés; et on dit que ce biais, qui se manifeste d'une manière très-sensible, tantôt à droite, tantôt à gauche, à la volonté du constructeur, est fait pour représenter l'inclinaison que prit la tête de J. C., au moment de son expiration sur la croix. Je ne partage point cette opinion, je pense, moi, que toutes les églises chrétiennes devant être orientées, les architectes, dans celles pour la construction desquelles ils étaient gênés, soit par le terrain, soit par l'alignement donné par la façade du portail ou de la porte d'entrée, ont dû nécessairement biaiser l'extrémité de la voûte, soit à droite, soit à gauche, pour aller chercher le point juste de l'orient. Cela est si vrai, que les voûtes des églises, pour la construction desquelles l'on n'a point été gêné par l'alignement, ne présentent point ce biais, qui serait rigoureusement observé s'il tenait, comme on l'a dit, à la représentation de la tête penchée de Jésus-Christ sur la croix.

tance que toutes les autorités que nous pourrions citer en faveur, de notre opinion sur l'architecture gothique.

Les Sarrazins, à leur tour, furent vaincus, comme on sait, par les Turcs qui les réduisirent au point d'en détruire le nom. Les Arabes donnent le nom de *Sarrazins* à ceux d'entre eux qui courent avidement au butin, comme ils appellent *Maures* les gens de travail qui restent dans les villes. On voit encore en Syrie les tombeaux des anciens rois de Jérusalem, bâtis par les Sarrazins, dont la construction et le style sont parfaitement conformes à notre architecture gothique.

L'architecture persanne et syrienne nous présentent aussi les formes et les détails de notre architecture gothique, dont on retrouve même les principaux ornemens dans l'architecture indienne et chinoise, ce qui serait facile à prouver en faisant le rapprochement des deux architectures.

Les Sarrazins, devenus un peuple puissant et redoutable, après avoir fait la conquête de la Syrie et de la Perse, ont dû naturellement emprunter des Syriens, ainsi que des Persans, leur manière de construire et de décorer. Vainqueurs et barbares, ils ont dû, pour l'érection de leurs monumens, se servir d'abord des architectes persans ou syriens, lesquels ont nécessairement formé des élèves à leur manière de bâtir, et auxquels ils ont communiqué le style et le goût nationaux; et si on consulte dans le dépôt sacré de la science dont nous avons déjà parlé, les célèbres palais d'Ispahan, ainsi que ceux que Cha-Gean fit bâtir à Delhi, sur les ruines de l'ancienne ville, pour en faire la capitale de l'Indoustan, on retrouvera non seulement le style de notre architecture gothique, mais encore ce goût élégant qui la caractérise par ses ornemens.

Il n'y a point de doute que cette architecture est *arabesque* ou *sarrazine*, puisque c'est la même, et qu'elle a été introduite en France, ainsi que dans le nord et l'occident de l'Europe, à la suite des croisades, comme elle avait été introduite en Espagne par les invasions et les conquêtes que les Sarrazins ou les Maures firent dans cette contrée.

Hakem, roi des Arabes maures en Espagne, qui régnait dans le huitième siècle, avait bâti la mosquée de Cordouë, qui sert aujourd'hui d'église cathédrale. On lit, dans les recherches historiques par Chénier, que le culte des Maures était tout astronomique. « Le principal culte des Maures, dit-il, a dû se » borner à l'adoration du soleil, de la lune et des planètes, » qui, par leur bienfaisance et par la régularité de leur cours, » ont dû inspirer aux hommes les premières idées de la Di» vinité. » D'après cela, il ne faut donc pas nous étonner si nous retrouvons des zodiaques complets, et en général tous les

emblèmes du culte du soleil, dans la plupart des ornemens et dans les sculptures qui décorent l'architecture arabe ou mauresque que nous avons improprement appelé *gothique*, tels que ceux que l'on peut voir sur les portails de nos églises chrétiennes, bâties à la même époque, et comme on peut le vérifier au Musée sur les chapitaux du onzième siècle, que nous avons retirés de l'ancienne église Sainte-Geneviève. Ces monumens précieux représentent un zodiaque, et nous font voir des ornemens et des détails parfaitement faits dans le goût de ceux que les Sarrazins employaient dans leur architecture.

Les Arabes et les Maures, comme je l'ai dit plus haut, devenus maîtres de l'Asie et des côtes septentrionales de l'Afrique, passèrent ensuite en Europe, et se répandirent en Espagne dont ils firent la conquête. Ils y construisirent des palais, des temples et des monumens qui existent encore, sur lesquels ils ont imprimé le caractère ineffaçable du génie oriental et le cachet remarquable de leur goût; c'est ce que nous retrouvons tout entier dans notre prétendue architecture *gothique*.

Or nous concluerons par dire que la translation en Europe de l'architecture *arabesque* ou *sarrazine* est plus que prouvée par les monumens mêmes; car il suffirait d'inviter nos lecteurs, s'ils voulaient s'en convaincre, à jeter un coup d'œil sur les monumens que nous avons réunis dans notre Muséum, et à les comparer avec le palais de Cordouë, qui se trouve dans le voyage de M. de la Borde, et même avec la gravure d'une chapelle de l'église des grands carmes de Metz que nous avons enlevée et dessinée sur les lieux. Ce monument, construit dans le commencement du treizième siècle, nous fait voir les détails, et même les ornemens qui décorent le palais de Cordouë bâti par les Arabes. Cette chapelle, construite en pierres, est d'une légèreté telle que *Louis XV*, lors de son séjour à Metz, voulut voir ce monument. Il fut si surpris de la délicatesse du travail qu'il ne voulut pas croire que c'était de la pierre, et pour s'assurer qu'il n'était point en bois comme il le supposait, il monta, à l'aide d'une échelle, et en fit lui-même l'épreuve avec un instrument tranchant qu'on lui avait donné exprès.

Si on compare ensuite les chapiteaux du palais de Cordouë avec ceux de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés que nous avons dessinés, et si on examine encore quelques ornemens de l'église de Saint-Denis, ceux d'un monument indien et d'un palais chinois dont on pourrait réunir les dessins pour en faire un rapprochement facile, nous osons croire que les doutes de nos lecteurs seraient bientôt éclaircis; et si l'on veut avoir une preuve certaine de ce que nous avançons, on peut voir dans

notre Muséum deux colonnes en pierre provenant d'un portail que l'on a supprimé à Saint-Denis, lequel avait été construit par les ordres de l'abbé Suger; c'est-à-dire dans le *douzième siècle*. Ces colonnes renferment à elles seules les détails de l'architecture *indienne*, *mauresque* et *chinoise*, dont nous venons de parler. Nous ajouterons à cette colonne le modèle d'un ornement en ivoire que nous avons moulé nous-mêmes sur un bel instrument indien que possède M. Jacob, ainsi que celui d'un des chapiteaux de Sainte-Geneviève, et la sommité d'une canne ou espèce de *tau* en ivoire, que nous avons retiré de la main d'un cadavre qui avait été enterré en l'an 1000 dans l'église Saint-Germain-des-prés. D'après toutes ces considérations, nous osons croire que l'on sera frappé de la vérité de notre assertion à l'égard de l'architecture gothique, et que l'on reconnaîtra l'analogie de style, de goût et de composition qui existe dans tous les monumens dont nous venons de parler.

De la construction et des caractères définitifs de l'architecture arabe, appelée gothique.

Cette architecture se distingue, 1°. par la forme *ogive* employée dans ses voûtes; 2°. par la légèreté et l'élévation extraordinaire des colonnes multipliées à l'infini, et également fuselées dans leur proportion; 3°. par des nervures saillantes, simples ou multipliées, qui fixent les arrètes des voûtes, lesquelles descendent sur les colonnes, s'y terminent, ou reposent sur des consoles; 4°. par une prodigieuse quantité d'ornemens sculptés en reliefs ou en creux, extrêmement variés dans leurs compositions, représentant des plantes ou des animaux.

L'ogive présente deux caractères dans son ensemble, qu'il ne faudrait pas confondre. Elle parut d'abord, sous la forme d'un ovale applati, orné seulement de trois boudins ou moulures saillantes aussi ovales. Sa division intérieure pour les croisées ou pour tout autre détail de l'architecture, est composée de trois parties égales entre elles, et on lui donnait ordinairement la forme d'une feuille de vigne, ou d'un trèfle découpé et percé à jour. Ce ne fut que vers la fin du treizième siècle, au retour de saint Louis en France, que l'on commença à développer d'avantage l'œuf, ou l'ovale dont l'ogive est formée; que l'on commença à multiplier, dans l'architecture appelée gothique, l'emploi des colonnes, et que l'on augmenta le nombre des nervures qui montent dans les arrètes des voûtes. Ce ne fut aussi qu'à

cette époque que l'on vit paraître dans nos temples, les croisées parfaitement rondes sous le nom de *roses*.

L'architecture arabe fut encore perfectionnée, dans le *quatorzième* siècle, et les architectes français, voulant surpasser les productions des siècles qui les avaient précédés, animés par cette noble émulation qui produit les grands talens, ils construisirent des monumens d'une légèreté singulière et d'une hauteur prodigieuse : on se rendra facilement compte de cette différence en comparant l'église Notre-Dame de Paris, bâtie dans le douzième siècle, avec celle de Saint-Eustache, qui fut construite deux siècles après.

Malgré son extrême légèreté, cette construction offre cependant plus de solidité dans son exécution que beaucoup d'autres. La multiplicité des voûtes, celle des colonnes et des contre-forts dont elle se compose sont autant de points d'appuis, qui, en répondant à des forces communes, mais dissimulées avec art par la réunion de plusieurs faisceaux de colonnes, consolident tellement l'ensemble des édifices, qu'il faut employer souvent le feu ou la poudre à canon, pour les détruire.

Les artistes les plus célèbres qui ont élevé en France des édifices remarquables dans le goût des Arabes maures, sont, Rumalde, architecte de Louis le débonnaire, ce savant mathématicien a bâti l'église cathédrale de Reims en 875; Ason, construisit celle de Séeze en Normandie en 1050; Hilduard, religieux de l'ordre de Saint-Benoît, celle de Saint-Père à Chartres en 1170; Robert de Leuzarche, éleva la célèbre cathédrale d'Amiens en 1222; et Chelles a terminé celle de Paris en 1257. Enfin, Montreau passa en Syrie avec Saint-Louis, et à son retour en France, cet architecte fit plusieurs bâtimens dans le goût de ceux qu'il avait vu et dessiné à Jérusalem. (Tels étaient la sainte chapelle de Paris, le réfectoire de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, et la belle abbaye de Poissy). Il serait trop long peut-être, de rapporter ici tous les noms des artistes qui se sont distingués en France, dans ce genre d'architecture. Cependant avant de terminer ce discours, nous observerons que, lorsque nous avons soutenu que c'était aux Arabes que nous devions l'architecture que l'on appelle gothique, nous n'ignorions pas que les Allemands et même les Anglais, avaient la prétention de s'en attribuer l'invention. Nous croyons cependant avoir fait assez connaître sa véritable origine, c'est à des hommes plus instruits que nous maintenant à décider la question.

Résumé général.

Après avoir prouvé que l'architecture gothique était une architecture arabe, puisque le Nilomètre et la place du Grand Caire sont construits en arcades ogives, ainsi que les palais d'Ispahan et de Delhi : nous terminerons nos observations générales sur l'art dont il s'agit pour rappeler à nos lecteurs, 1° que l'architecture qui se pratiquait en France dans les premiers tems de la monarchie, n'était qu'une suite de l'architecture romaine du Bas-Empire, dont les formes se sont encore altérées en passant chez une nation qui n'était pas civilisée ; 2° que l'Empereur Charlemagne, opéra dans cet art important une grande révolution, en introduisant en France la manière de construire des Lombards ; 3° que l'architecture arabe produite en France dès les premières croisades, succéda à l'architecture lombarde, et qu'elle fut généralement pratiquée en Europe pendant près de cinq siècles ; 4° qu'à la suite de cette architecture vraiment asiatique, on vit paraître une architecture moitié lombarde et moitié arabesque, dont l'usage ne fut pas de longue durée ; car sous le règne de François Ier., le génie des artistes relevé pour ainsi dire par les écrits et par les constructions du célèbre Palladio, exécutèrent en France et même à Paris, des monumens dans le goût de ceux de ce grand maître.

Cependant, Pierre Lescot, Philibert de Lorme et Jean Bullant, furent considérés comme les restaurateurs de l'architecture ; et malgré les imperfections que nous montrent leurs monumens, on ne peut se dissimuler que ce sont eux qui ont entendu le mieux le style et le genre de construction qui convient à nos usages et à nos climats.

Sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, les successeurs de ces grands artistes conservèrent les belles proportions de l'architecture, en y introduisant cependant des innovations peu avantageuses à l'art, et nous ne citerons de bien remarquable de ce tems là que le Pont-Neuf et le Luxembourg.

Dans le siècle suivant, les Lemercier, les Perrault, les Mansard et les Blondel établirent des règles nouvelles dans l'architecture ; ils changèrent totalement le goût qui régnait, rendirent l'art plus pur en le simplifiant, et l'on cite encore parmi leurs chefs-d'œuvre, le château de Richelieu en Poitou, la grande galerie du Louvre, les Invalides et la porte Saint-Denis.

Enfin, l'architecte Gabriel, sous Louis XV, voulant enchérir sur ses prédécesseurs, introduisit, dans des ensembles ridicules et mal entendus, un nombre considérable de colifichets qu'il

encadra dans des moulures informes; et l'architecture, ainsi abandonnée à un mauvais genre, commençait à décliner, lorsque vers le milieu du siècle dernier, elle fut entièrement relevée par les leçons publiques de nos professeurs, sous ces hommes habiles et savans, chargés de l'enseignement et de la direction des écoles, on vit bientôt s'élever la nouvelle église Sainte-Geneviève, la Monnaie, l'Ecole de Chirurgie, le Théâtre de la Comédie française, aujourd'hui appelé Odéon; celui des Italiens; la restauration de l'église Sainte-Croix, à Orléans; les barrières de Paris, si remarquables par leur caractère original, et la diversité des formes qu'elles présentent dans leurs compositions. On vit également construire beaucoup d'autres monumens faits pour honorer le dix-huitième siècle.

Voilà enfin les différentes gradations par lesquelles l'architecture a passé en France; et comme nous venons de le démontrer, nous comptons six styles différens dans notre architecture française. Si on promène ses regards dans Paris, on jugera aisément de l'état actuel de cet art, et si on examine avec attention les monumens anciens qui existent encore dans cette capitale, on en suivra facilement l'histoire.

De la Sculpture en France.

L'Architecture peut être considérée comme le plus ancien de tous les arts. La nécessité de se préserver du soleil dans un climat brûlant, et celle de se garantir des frimats dans un pays glacé, a sans doute porté l'homme à la construction des cabanes et à l'emploi du chaume ou d'un feuillage sec pour couvrir sa demeure. L'homme, dans le premier état, ne cherchant alors que le simple nécessaire, a coupé des arbres, taillé des madriers qu'il a dressé comme il convenait; et guidé seulement dans ce travail par son intelligence, il s'est formé une retraite pour sa famille. Peu à peu l'architecture s'est développée; l'idée du beau a suivi le nécessaire; et cet art, simple à sa naissance, a été porté au plus haut degré de la perfection par la suite des tems.

L'homme, devenu artiste, se propose, en cherchant le beau, de construire des temples, d'élever des palais et de dresser des statues; il y a donc lieu de croire que l'invention de la sculpture a suivi de près celle de l'architecture; et quoique l'origine de cet art nous soit absolument inconnue, nous dirons cependant que partout où il y a eu des hommes, il y a eu des sculpteurs. Pour modeler il suffit d'avoir la simple idée d'une chose, a dit Winkelmann; et pour dessiner, il faut avoir une

infinité d'autres connaissances. Il paraît donc certain que l'homme, avant d'être un sculpteur parfait, a commencé par fabriquer des modèles en terre cuite, ou par tailler une matière tendre avec le secours d'un instrument tranchant, comme on voit les enfans tirer une figure d'un maron qu'ils sculptent avec la pointe d'un canif, ou donner une certaine forme à une petite masse de cire qu'ils pétrissent sous leurs doigts. De même les peuples sauvages, sans avoir aucune notion de l'art du dessin, sculptent eux-mêmes leurs fétiches.

L'origine des arts est partout la même. Chez les Egyptiens, chez les Grecs, comme chez les peuples modernes, la sculpture a commencé par une extrême simplicité, et les auteurs anciens nous font connaître qu'avant cette découverte importante on a élevé, en l'honneur des dieux, des colonnes brutes et des pierres cubiques, selon l'antique usage des Arabes; et que ce ne fut que longtems après cette première invention, que l'on imagina de placer une masse ronde au dessus de ces monumens de la piété antique pour figurer une tête; et qu'ensuite on traça vers le milieu de ces colonnes un signe particulier pour désigner le sexe de la divinité à laquelle on avait érigé le monument : tels étaient les trente pierres élevées en Arcadie dont parle Pausanias. Que de tems se sont écoulés entre l'exécution de ces essais de l'art imaginés par la superstition des premiers Arabes et l'érection des monumens les plus imposans et les plus somptueux de l'Egypte et de la Grèce! Il serait trop long de rapporter les divers degrés par lesquels les arts ont successivement passés chez les peuples de l'antiquité avant d'arriver à l'état de perfection où ils étaient dans la Grèce, sous le gouvernement de Périclès. Nous fatiguerions en vain nos lecteurs sur des observations qu'ils ont sans doute déjà faites d'eux mêmes. Mais si nous avons hasardé ce trait de l'histoire de l'art relatif aux anciens peuples de l'Asie, ce n'est que pour nous préparer à l'examen de la sculpture française dans les tems barbares, pour arriver au dix-huitième siècle, en suivant, par les monumens mêmes, les divers styles et les différens genres d'exécution que nous montre la sculpture française.

§. Ier.

Cependant les Celtes, avant d'avoir des notions sur les arts dépendant du dessin, ont élevé à leurs dieux et aux mânes de leurs valeureux guerriers des *peulvan* et des *dolmen*, et ce ne fut qu'à la suite des conquêtes de Jules César, que les Romains permirent dans les Gaules l'accès de quelques pauvres

sculpteurs grecs voyageurs, qui fabriquèrent des bas-reliefs médiocres et des mauvaises statues.

Les *peulvan* ou *colonnes brutes* et les *dolmen* ou *tombeaux grossiers des Celtes*, ont un rapport singulier avec les colonnes de pierre élevées en Arcadie, dont parle Pausanias. Le *peulvan* n'est qu'une masse de pierre informe, d'un seul bloc et d'une hauteur prodigieuse, ressemblant assez à un obélisque. Les *dolmen*, considérés, par les uns, comme des autels sur lesquels les Druides faisaient leurs sanglans sacrifices, et par d'autres comme des tombeaux, se composent de plusieurs pierres brutes, servant de consoles, lesquelles supportent ordinairement une pierre considérable d'un seul morceau. Les opinions sont encore partagées sur l'usage de ces monumens singuliers des Celtes; et malgré les nombreux écrits des hommes les plus célèbres, sur l'usage que l'on doit attribuer au fameux monument de Carnac, la question est restée indécise. Mais nous remarquerons que si les Celtes s'exerçaient peu dans les arts dépendant du dessin, ils avaient au moins une grande connaissance de la mécanique; car, sans cette supposition, on aurait peine à concevoir comment ils seraient parvenus à lever de terre, et à dresser, sur leurs bases, des masses aussi considérables sans employer les secours de l'art.

Si ensuite nous suivons les monumens de la sculpture française, nous trouverons des nuances bien tranchées entre les monumens élevés à Jupiter et à Mars, par les Parisiens, sous le règne de l'empire de Tibère; le bas-relief que nous avons retiré des ruines de l'église de Saint-Marcel de Paris, lequel représente le bœuf équinoxial du zodiaque; la figure sculptée en relief, de la déesse Nehalennia, et les statues de Clovis et de Clotilde, découvertes dans l'un des faubourgs de Paris.

On remarquera que les monumens gaulois, dont il s'agit, découverts en 1711, dans une fouille faite à Notre-Dame pour la fondation du maître autel qui existe encore, semblent attester qu'il y avait, dans ce lieu, un temple en l'honneur de Jupiter. Ces pierres sont couvertes de bas-reliefs, dont l'invention est simple, et cette sculpture, encore au berceau, ne nous fait voir que des formes imparfaites, un style indécis, quoiqu'emprunté, une exécution incertaine, et à peine ébauchée. L'inscription latine, dont le monument est chargé, peut se traduire de cette manière: *Sous Tibère, César-Auguste, les commerçans Parisiens naviguans sur la Seine, ont publiquement posé ce monument à Jupiter très-bon et très-grand.* Et le genre du travail de la pierre, comme le goût de dessin qui y règne, tout sert à prouver que, non seulement les Romains introduisirent, dans les Gaules, leurs usages, mais encore l'art de la sculpture.

Le bas relief de Saint-Marcel, représentant un bœuf couché,

nous paraît être, selon toutes les apparences, le fragment d'un monument plus considérable, puisqu'il fait voir encore des cassures anciennes dans sa partie supérieure, comme dans sa partie latérale du côté droit. C'est une espèce de demi-relief un peu saillant, grossièrement sculpté, à la manière des autels dont nous venons de parler, et également pris dans un seul bloc de pierre de Saint-Leu; personne n'ignore que les Celtes avaient adopté le culte du taureau qui s'est conservé, en France jusqu'au cinquième siècle environ, puisque plusieurs têtes, de cet animal; ciselées et fondues en or, ont été trouvées dans le tombeau du roi de France, Childeric Ier., mort en 481, dont la découverte se fit à Tournai en 1655. Nous pensons donc que le bas-relief que nous avons sous les yeux, représente le *taureau céleste,* ou l'image du printems, figuré par ce signe.

On ne peut douter que ce monument, *vraiment solaire,* qui ornait la paroisse Saint-Marcel, où il était ajusté sur une des faces de la tour de l'église, n'ait été retiré d'un édifice beaucoup plus ancien, et que lors de la construction de cette tour, laquelle n'existe plus, et qui ne datait véritablement que du onzième siècle, suivant les auteurs qui ont traité des antiquités de Paris, il n'ait été appliqué à cette même tour, où on le voyait encore avant la révolution. Par une suite de cette conséquence, l'abbé Lebœuf convient que ce bas-relief représente une figure symbolique des mystères du paganisme; cependant ne voulant rien hasarder sur l'explication de ce monument curieux que nous considérons comme un ouvrage gaulois, il convient de rappeler ici les fables que nous avons recueillies à ce sujet, lesquelles se débitent encore aujourd'hui dans le faubourg Saint-Marcel. On dit que ce bas-relief a été placé à la tour de l'église par les marchands bouchers de Paris, comme les armes parlantes de leur état, et pour laisser à la postérité un souvenir authentique des frais qu'ils avaient faits pour la construction de la tour de l'église Saint-Marcel, que l'on dit avoir été bâtie à leurs dépens.

Une autre tradition dit qu'un jour, parmi un grand nombre de *bœufs* que l'on conduisait à la boucherie, un d'entre eux s'échappa, et devint tellement furieux qu'il tua plusieurs personnes; que dans sa fureur, il courait dans les rues de Paris, ravageant tout ce qui se trouvait sur son passage, sans que personne pût l'arrêter. Dans leur extrême frayeur, les Parisiens eurent recours à saint Marcel, qui était alors leur évêque (1). Ce prélat, suivant la tradition, se rendit en habits

(1) Saint-Marcel mourut dans le commencement du cinquième siècle.

pontificaux au lieu où était l'animal indompté; et marchant droit à lui, il lui présenta le bout de son étole, et parvint à le réduire au point que l'animal, de son propre mouvement, se mit à genoux devant lui; que là, le saint évêque lui passa son étole autour du cou, lui fit ainsi traverser les rues de Paris au milieu des acclamations du peuple, et le remit dans les mains des bouchers qui ont dû constater cet événement par un monument public. Voilà les fables que l'on débite encore à Paris, sur ce *bœuf* sculpté, lequel n'est autre chose qu'un monument de l'ancien culte des Parisiens; et nous retrouvons dans l'exécution de ce monument le même caractère de dessin et le même travail que dans ceux que l'on a découvert à Notre-Dame, portant les figures de Jupiter, de Mars, de Mercure et de Vénus; nous le considérerons donc comme une sculpture du même tems.

Après les autels druïdiques, dont nous venons de parler, suit un monument gaulois ou gallo-romain de la déesse *Néhalennia*. Ce monument représente une femme assise, ayant sur ses genoux, et à sa gauche, un panier rempli de fruits, et un chien à sa droite.

Comme beaucoup d'antiquaires, nous avons considéré cette déesse comme la nouvelle lune, et nous avons fait dériver son nom de *Nehalennia*, du grec *nea selene*, nouvelle lune; mais cette opinion n'est pas généralement adoptée.

Il paraît certain que le culte de cette divinité est plus ancien qu'on ne le croit, et qu'il ne se bornait pas seulement aux contrées du nord où elle était particulièrement adorée, puisque l'on connaît une mosaïque antique trouvée à Nismes, qui représente *Nehalennia* sur le bord de la mer avec ses attributs ordinaires, ayant un petit chien à ses pieds, et une torche allumée qui est posée un peu plus loin, près la base du tableau.

Plusieurs savans de la Belgique s'accordent à dire que les monumens de la déesse *Nehalennia*, et notamment celui qui est, dans ce moment, l'objet de nos observations, lequel a été donné, il y a environ vingt ans, à l'académie de Bruxelles, par un savant Zélandais, furent trouvés près le village de Dombourg (non d'*Oësbourg*, comme le dit Montfaucon), dans l'île de Valcheren, où l'on conserve encore aujourd'hui, dans la sacristie de l'église, des statues, des urnes, des vases, des médailles de Vitellius, de Tétricus, reconnu empereur des Gaules en 268; ce qui a donné lieu de croire qu'il y avait là des édifices ou des temples qui avaient été bâtis sous l'un et l'autre empereur. Ces monumens furent laissés à sec sur le rivage de la mer, le 5 janvier 1647.

Nous ne faisons ici le rapprochement de ces divers monumens gaulois, fabriqués par des peuplades éloignées les unes des autres,

que pour arriver à prouver qu'il existe une telle ressemblance dans leur invention comme dans leur exécution, que l'on pourrait croire qu'ils auraient été sculptés par la même main.

Le caractère que porte généralement la sculpture chez les peuples qui en font usage, est ordinairement assez prononcé pour reconnaître le peuple auquel elle appartient, ainsi que le tems où elle a été faite.

Si on admet l'influence du climat sur la configuration des hommes, et si on reconnaît les nations aux formes extérieures du corps, on sentira bientôt que cette influence, en réjaillissant sur les productions du génie, doit donner, à la sculpture, un caractère national, qui la fait nécessairement distinguer. Cet art n'est qu'une imitation de la figure de l'homme, et l'expérience nous a démontré que l'âme et le caractère des Nations sont, pour ainsi dire, exprimés par les physionomies des individus.

Chez quelques Nations civilisées, la sculpture éprouve des variations dans son style; 1° parce que les déplacemens volontaires ou forcés du peuple, en changeant leurs habitudes et leur manière de voir, les portent naturellement à imiter ce qu'ils ont vu chez les autres peuples : les Egyptiens constamment renfermés dans leurs villes, conservèrent toujours le même style dans la sculpture, et nous voyons encore les Chinois, qui ne voyagent point, donner à leurs magots les formes qu'ils avaient adoptées dès l'origine de l'art; 2° la variété que nous remarquons encore dans le style de la sculpture, vient souvent de la faveur particulière que le souverain accorde quelquefois à un artiste. L'influence que prend, dans le monde, cet individu, devient d'autant plus forte dans les arts, que les autres artistes, pour satisfaire au goût du moment, sacrifient leurs moyens personnels et s'empressent de copier la manière du peintre ou du sculpteur, qu'un caprice ou qu'une intrigue aura mis à la mode. Voilà ordinairement comment les différens styles s'introduisent dans les arts.

La science de l'art, fondée sur des règles certaines et sur des mesures données, a nécessairement précédé la beauté, qui ne peut être sentie qu'à la suite d'un long exercice. Les mesures données, une fois admises, le dessin a pu être correct et arrêté, mais dénué de grace, de cette concordance dans les formes qui embellit l'art; enfin de cette harmonie enchanteresse qui constitue la beauté.

Nous dirons que l'invention comme l'exécution des monumens des arts qui nous restent des premières époques de la monarchie, se ressentent de l'âpreté des mœurs du tems. Le dessin dont cette sculpture se compose est très-développé, mais il est incorrect. Les formes extérieures du corps sont arrondies et sans connaissance aucune de l'anatomie. Les draperies, quoique longues et tirées

cette sculpture, nous y reconnaîtrons les formes, le travail et les convenances du tems. Ces statues sont longues, minces, roides et serrées, servant de colonnes ou de support; comme toutes les statues des premiers siècles; telles enfin qu'on en voyait avant la révolution aux portails de l'Abbaye de Saint-Denis, de Saint-Ayoult de Provins, des églises cathédrales de Chartres, de Montreau, de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, etc. Montfaucon, en parlant de ce dernier que l'on a détruit, dit: « On y voit d'ailleurs le goût grossier de la statuaire du tems de la première race, où l'on faisait les statues tout à fait plates, comme sont toutes celles qui portent le limbe, et qui se remarquent dans d'autres églises. Du tems de Charlemagne on donnait plus de rondeur aux statues ». D'après toutes ces observations, nous ne craignons pas d'affirmer que ces deux statues sont celles de Clovis Ier., et de la reine Clotilde sa femme; elles ornaient le portail de l'antique paroisse de Notre-Dame, de Corbeil, et personne n'ignore que l'origine des églises curiales en France, date du moment que Clovis, à la sollicitation de la reine Clotilde, abandonna l'arianisme, et permit le libre exercice du culte catholique dans ses Etats. Clovis, dès ce moment, fut donc considéré comme le fondateur de tous les temples, dans lequel on exerçait librement le nouveau culte; aussi le voyons-nous ici avec un livre à la main, le signe caractéristique de la fondation.

Il ne faut pas attribuer, à l'ignorance du statuaire, la longueur disproportionnée de ces statues, puisque ce manque d'ensemble n'a pas lieu dans les figures, dont les bas-reliefs, du même tems, sont composés; mais celles-ci étant employées aux portes des églises, à la place des colonnes, qui devaient les décorer, on a dù leurs donner la hauteur d'une colonne pour conserver à l'architecture la proportion convenable. Cette observation est d'autant plus exacte, que la plupart des figures, dont nous parlons, étaient couronnées par un chapiteau, et supportées par une base, comme le sont ordinairement les colonnes qu'elles remplacent dans cette circonstance. Ainsi, la sculpture commença par des formes austères, éloignées de la beauté: tel on voit un état naissant commencer par des lois sévères, et s'élever peu à peu au grand et au sublime.

Si, ensuite, nous examinons les figures qui ornent encore le frontispice de l'église de Montmorillon, que l'on a vu et décrit comme une construction du temps des Druides, mais qui n'est réellement qu'une simple basilique bâtie dans le onzième siècle; nous retrouverons, dans ces figures, ainsi que dans celle de Clovis et de la reine Clotilde, le même style dans le dessin, la même allure dans les attitudes, la même ondulation dans les cheveux et dans la barbe, ainsi que la même manière de travailler la pierre

et l'emploi de la gradine, pour parfaire le travail, elles ont donc tous les caractères qui distinguent la sculpture des premiers tems de la monarchie.

Si nous examinons ensuite les sujets que représentent les statues, nous ne serons point de l'avis de ceux qui n'y voient que des saints, puisqu'aucun attribut ne les caractérise. Nous pensons donc que le sculpteur avait des motifs différens dans l'exécution de ces monumens dont on a cherché souvent les explications. D'abord on ne peut nier que les deux figures nues ne soient allégoriques et isolées des autres, tandis qu'au contraire les figures drapées paraissent avoir une coïncidence entre elles. Ainsi nous pensons que ces sulptures sont beaucoup plus anciennes que l'église où on les voit maintenant; d'où nous concluons définitivement qu'elles étaient placées isolément, et qu'elles tenaient les places que l'on accordait alors aux rois, aux reines et aux princes ou aux fondateurs des édifices publics; et nous voyons un des personnages porter un *livre* ou des *tablettes*, ce qui caractérise nécessairement le fondateur du temple dont il s'agit. Nous voyons le *droit de chasse*, qui appartenait exclusivement à la haute noblesse, exprimé par des gants que l'on a mis dans la main de l'une des figures. Il était d'usage dans les cérémonies publiques de porter un faucon sur le poing avec une main gantée. Nous pensons également que les figures nues de ce monument sont plus anciennes que celles qui sont drapées, parce qu'en général, à compter du huitième siècle, jusqu'au quinzième, on a représenté très-peu de figures nues, et les allégories qu'elles nous présentent, motivent notre opinion à cet égard. L'une de ces figures est accompagnée de deux serpens dont elle est enlacée, lesquelles se dressent pour arriver aux bouts des seins de cette femme, et en sucer le lait, l'autre figure tient dans chaque main un crabe ou cancer également occupé à téter sa mère nourrice.

D'après toutes ces observations, nous sommes autorisés à croire que le temple de Montmorillon, tel qu'il existe aujourd'hui, et bâti bien certainement dans le douzième siècle, n'est qu'une restauration ou une réédification; et qu'il aura été reconstruit à la même place ou sur les fondations de l'ancien édifice.

Comme nous l'avons déjà observé, les Français accoutumés au luxe asiatique, jouissaient, dans l'intérieur de leurs maisons, des choses les plus recherchées, soit en décorations, soit en meubles, soit dans les choses les plus communes aux usages domestiques. L'espèce de chaise curule en fer ciselé, damasquiné, sculpté et doré, déposée à la bibliothèque impériale, connue sous le nom de fauteuil du roi Dagobert, peut donner une idée

parfaite des meubles en usage sous les rois de la première et de la seconde race, ainsi que du genre de décoration employé non seulement à l'usage des meubles, màis encore à l'usage des décorations des appartemens.

Nous ne présentons point le sceptre de l'empereur Charlemagne que l'on conservait au trésor de Saint-Denis, et publié par Montfaucon, comme un ouvrage d'orfévrerie du tems de ce grand monarque, parce que cette pièce curieuse, fabriquée dans le quinzième siècle, n'est véritablement qu'une imitation bien faite du style et du goût que les orfèvres et les ciseleurs avaient adoptés dans le neuvième siècle.

Après la mort de Charlemagne, les Normands que ce roi avait soumis, renouvelèrent leurs ravages dans toute la France, et ils ruinèrent la plus grande partie des temples que ce roi avait fait construire. Ces destructions des édifices publics anéantirent toutes les anciennes sculptures; et la plupart de celles que nous possédons aujourd'hui du tems de Charlemagne, ou des règnes antérieurs au sien, ne nous ont été conservées que par les applications qui en ont été faites dans les restaurations ou dans les nouvelles constructions. C'est ainsi que les Romains employèrent à la construction du Panthéon, les belles colonnes de porphyre, de granit, de rouge et de jaune antique qu'ils avaient enlevées de la Grèce.

Avant d'arriver au douzième siècle, époque à laquelle la sculpture française éprouva un degré d'avancement, nous fixerons un moment l'attention de nos lecteurs sur les chapiteaux que nous avons tirés de l'église Sainte-Geneviève, ainsi que sur plusieurs autres monumens des *neuvième*, *dixième* et *onzième siècles*.

§. II.

L'usage de la sculpture, interdite pour ainsi dire, par la loi rigoureuse que Charlemagne rendit contre le culte des images, causa une dégradation sensible dans l'art. Ainsi, la sculpture affaiblie par l'inaction des sculpteurs, perdit la sévérité de son style; ainsi disparut totalement le *grandiose* que nous avons admiré dans les statues des premiers siècles. On n'employait alors la sculpture que rarement à l'embellissement intérieur des palais ou des maisons; tout le luxe, dans ce genre, était consacré à l'ornement extérieur. L'affaiblissement de la sculpture, dont nous parlons, est bien sensible par l'examen, dans notre Muséum, d'une statue de Childebert faite dans le *onzième* siècle, ainsi que par celles de la même époque, de Hugues Capet, de Henri Ier, de Philippe Ier. et de Louis-le-Jeune.

Si nous considérons ensuite le style et le travail de la sculpture des chapiteaux de Sainte-Geneviève, nous en fixons l'exécution à la même époque; nous y voyons le même art et le même dessin (1).

---

(1) Si l'on en croit les anciennes chroniques, cette église renfermait les sarcophages du roi Clovis Ier., de la reine Clotilde, ceux de Théobald et de Gontran, ses fils. La démolition de cet édifice étant projetée pour l'ouverture d'une rue. M. le conseiller d'État Frochot, préfet du département de la Seine, a ordonné qu'il serait fait des fouilles dans l'église avant de la livrer à la destruction. Messieurs Rondelet, membre de l'institut, et Bourla, architecte des domaines, ont été nommés commissaires pour surveiller ces fouilles. J'ai été appelé pour les assister. Il résulte de nos recherches, commencées le 10 mai 1807, que l'on a découvert vers l'extrémité du chœur, au pied du maître-autel, environ quinze sarcophages placés irrégulièrement les uns sur les autres, comme pourrait le faire un bouleversement de terre. Quatre de ces sarcophages en forme d'auges, fermés d'un couvercle en dos-d'âne, et ornés aux extrémités, suivant l'usage, de plusieurs petites croix sculptées en relief, disséminées au hasard et sans goût, sont en belle pierre franche, d'un grain très-fin et semblable à celle qu'on tirait encore, dans le douzième siècle, des carrières de la rue d'Enfer, qui produisaient aussi une pierre de liais superfine, avec laquelle le célèbre Montreau, architecte du roi Louis IX, a fait construire les beaux édifices de la Sainte-Chapelle, de la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés, (dont j'ai transporté le portail dans ce Musée). Les autres sarcophages sont simplement en pierre tendre, dite lambourde, et en plâtre. Nous avons remarqué que ces tombeaux, recouverts en partie par des fondations ou des constructions faites à différentes époques, avaient été ouverts et parconséquent spoliés. Je ne serais pas éloigné de penser que les quatre principaux tombeaux en pierre, dont je viens de parler, ne soient véritablement ceux dans lesquels on avait originairement enfermés le corps du fondateur de l'édifice et ceux de ses enfans. Mais comment se permettre de l'assurer, puisque rien d'authentique n'est resté pour le constater? Il est certain que les restes de Clovis et ceux de la reine Clotilde furent religieusement recueillis et retirés de leurs tombeaux après le pillage que les Normands firent de cette église, et qu'ils furent déposés, vers l'an 1100, lors de la restauration de ce temple par le roi de France, Robert le Pieux, dans le sarcophage que l'on avait élevé dans le chœur, et sur lequel on avait sculpté en relief, sur une forte pierre de liais, l'image du roi Clovis, que l'on voit aujourd'hui dans le Musée des Monumens français, salle du treizième siècle, no. 10.

Il était d'usage de construire les sarcophages en plâtre en pleine terre, c'est-à-dire, dans la fosse même creusée exprès pour recevoir le corps. Cependant nous en avons remarqué plusieurs dans les fouilles de Sainte-Geneviève, qui ont été fabriqués d'avance et apportés ensuite sur les lieux; ce qui prouve qu'il y avait des fabriques de ces sortes de cercueils en pierre et en plâtre, comme les Romains en avaient de marbre, de terre cuite ou de toute matière, comme nous avons nos fabricans qui les font en bois. On trouve assez communément dans ces sortes de tombeaux des pots de terre ou de grès évasés par le haut. Ces pots, ou vases, dont on a longtems ignoré l'usage, ne sont, selon moi, que de simples cassolettes, dans lesquelles, à l'aide du charbon allumé que l'on y déposait, on brûlait de l'aloës ou de l'encens pour neutraliser la mauvaise odeur que pouvait répandre le corps du défunt pendant la durée des obsèques. Les corps se déposaient alors vêtus et à découvert dans la tombe qui était pré-

Le premier de ces monumens, de forme circulaire, est composé de deux faces, dont les sujets sont tellement remarquables qu'ils représentent, dans leur ensemble, les images parfaites de la sphère, en la montant selon l'état du ciel, et en plaçant les

parée pour les recevoir; là on leur rendait les honneurs funèbres et les derniers devoirs. C'est après les cérémonies religieuses qu'on fermait la tombe de son couvercle, sans en retirer les pots ou les cassolettes dont il s'agit, parce qu'elles avaient été bénies par le prêtre officiant, et qu'on les considérait, en conséquence, comme un préservatif des malins esprits: c'est pour cette raison qu'on a trouvé une certaine quantité de ces vases dans les fouilles que l'on vient de faire dans l'église Sainte-Geneviève. Ces vases ou petits pots funèbres, dont j'ai vu et découvert un grand nombre dans différens tombeaux placés dans divers lieux, sont toujours de la même forme et composés de la même manière, ce qui confirme l'opinion où je suis que l'usage en était généralement consacré, et qu'il y en avait des manufactures comme d'une marchandise d'un débit assuré. Il y a tout lieu de croire que l'usage d'inhumer les morts à découvert vient de ce que l'on ne tenait point de registre mortuaire, et que c'était la manière de constater publiquement le décès. C'était donc une espèce de confrontation publique qui attestait le genre de mort du personnage ainsi exposé. C'est encore l'usage en Italie de porter à l'église les morts à visage découvert. C'est au défaut des enregistremens mortuaires, si utiles aux familles, que l'on y a suppléé par les épitaphes et les longues inscriptions dont on avait couvert les murs de nos églises et de nos cimetières. Lorsqu'on a ouvert quelques-uns de ces anciens tombeaux, on a remarqué que les squelettes qu'ils renfermaient avaient conservé leur forme naturelle, mais qu'ils étaient couverts d'une superficie de sulfate de chaux en efflorescence, mêlé d'une grande quantité de petits cristaux. Ce genre de décomposition, assez extraordinaire, a rendu les os tellement friables qu'en les touchant ils se sont mis en poudre. Les os de deux de ces squelettes étaient teints, depuis les côtes jusqu'à la moitié des jambes, d'une couleur violette très-foncée, phénomène qui n'a pu être produit que par l'introduction d'un corps teignant; ce qui m'a donné lieu de croire que ces restes étaient ceux de quelques abbés commandataires que l'on avait inhumés, suivant l'usage, avec leurs vêtemens; que ces vêtemens étaient violets, et que l'humide, occasionné par la décomposition mélangée du corps et de l'étoffe elle-même, s'était infiltré lentement dans les os, préparés à le recevoir par leur propre décomposition. MM. Fourcroy et Vauquelin, membres de l'institut, auxquels j'ai donné des fragmens de ce squelette, n'ont pas vu sans étonnement ce phénomène; mais ils pensent, d'après l'expérience qu'ils en ont, que la matière colorante, qui s'est épanchée ici sur les os du mort, est un résultat de la décomposition même du corps, au lieu d'être celui d'un corps étranger, comme je l'ai pensé.

M. Vauquelin qui a donné à l'institut un mémoire à ce sujet, a tiré de ces os une couleur rouge aussi belle que celle que produit la cochenille.

L'église Sainte-Geneviève, fondée par Clovis Ier., l'an 500, sous l'invocation de St. Pierre et de St. Paul, fut bâtie sur une construction beaucoup plus ancienne, que l'on croit être encore ce que l'on appèle aujourd'hui l'église basse. Il n'y a dans tout cela de véritablement antique, que les bases sur lesquelles repose l'édifice; et je ne partage point l'opinion de ceux qui voient dans l'église basse de Sainte-Geneviève, telle qu'elle existait, l'antique basilique sur laquelle le premier roi chrétien a fait construire son église. J'ai examiné sa construction et le style de son architecture, et j'ai reconnu qu'elle n'était pas même du tems de Clovis; mais que c'était une ancienne construction restaurée, d'abord vers le onzième siècle, qui a été reprise ensuite dans des tems plus modernes. Cette

pôles où ils étaient lors de l'invention des allégories sacrées qui y sont sculptées; c'est-à-dire, suivant le système adopté d'après la précession des équinoxes. Le chapiteau suivant représente un zodiaque complet.

Ces deux monumens nous présentent une image complète de l'année. D'abord, nous voyons, dans le premier, les deux solstices et les deux équinoxes exprimés allégoriquement. Dans le second, nous voyons les douze divisions de l'année, ou les mois dont elle se compose, représentés par les douze signes du zodiaque.

La figure qui se présente d'abord à la vue sur le premier chapiteau, c'est l'image du bélier céleste, ou le signe dans lequel le soleil fixait alors l'équinoxe du printems. Le second bas-relief représente la création de l'homme et de la femme. Dans le troisième, on voit l'introduction du mal dans le monde, comme dans le quatrième on voit Adam et Eve chassés du paradis terrestre. Le cinquième représente Noé, le conservateur du genre humain pendant le déluge, comme le sixième nous fait voir Samson ou Hercule, les cheveux épars, terrassant un lion. Or il est évident pour nous que c'est le commencement d'un cycle ou d'une période solaire, sous le signe du bélier, dont on a fixé le point de départ à l'équinoxe d'automne, époque à laquelle les anciens ont fait commencer l'année qu'ils considéraient comme entièrement révolue, lorsque le soleil, après le repos du solstice d'été, commençait à descendre dans les signes inférieurs, et à faire décroître les jours.

(L'année égyptienne commençait à l'équinoxe d'automne, ce qui correspond au 28 ou au 29 d'août de l'année julienne instituée par Jules César, et par conséquent elle était usitée à Rome. L'année grecque commençait à la première lune qui suivait le solstice d'été, ce qui la fixe également à l'équinoxe d'automne, et le commencement de l'année juive moderne est aussi fixée à la même époque.)

Nous voyons, 1° que pour désigner le commencement de l'année, on a sculpté sur ce monument la création de l'homme et celle de la femme; 2° Pour peindre l'équinoxe d'automne, on a représenté le péché d'Adam et le triomphe du serpent

---

chapelle renfermait trois tombeaux fort anciens, révérés des âmes pieuses. L'un, composé d'une espèce de grès gris, extraordinairement chargé de mica, nommé *pierre de Tours*, il passait pour être le sarcophage dans lequel on avait apporté de cette ville, le corps de la reine Clotilde qui y mourut l'an 548; l'autre formé en pierre tendre, dite *lambourde*, de Nanterre, parce qu'on la tire dans les environs de ce village, passait pour être celui de Sainte-Geneviève.

d'Eve; les annonces de l'hiver ou les approches du solstice inférieur sont figurés par l'expulsion d'Adam et Eve, du paradis terrestre, du séjour de bonheur ou du jardin qui produit l'abondance. Vient ensuite l'image du solstice d'hiver, très-bien exprimé sur le monument par la figure de Noé, le constructeur de l'arche ou du *vaisseau* sauvé de l'immersion des eaux que le verseau répand sur la terre; enfin nous voyons l'équinoxe du printems désigné par le bélier céleste, comme nous voyons que pour exprimer d'une manière sensible le terme de la révolution annuelle du soleil, on a sculpté Hercule mâle et vigoureux déployant toute sa force pour vaincre les fureurs du lion solsticial, dans lequel l'astre du jour prend alors son domicile.

Ce n'est pas le seul monument de cette nature qui existe, car nous voyons, dans les figures nues de l'église de Montmorillon, dont nous avons parlé plus haut, les emblêmes de l'*été* et de l'*hiver*, ou la représentation du *bien* et du *mal*. L'une de ces figures, enveloppée de deux énormes serpens qu'elle nourrit de son lait, paraît agitée et dans une position douloureuse. L'autre, au contraire, dans une attitude calme, tient dans ses mains deux *cancers* ou *crabes* qu'elle nourrit de même. Le cancer est le premier signe dans lequel le soleil entre pour arriver au solstice d'été; de même le serpent d'Eve ou d'Isis monté avec la vierge céleste, lorsque le soleil établit l'équinoxe d'automne.

La plupart des figures emblématiques qui décorent les portails de nos anciennes églises, sont du même genre; nous les considérons comme des espèces d'hyérogliphes semblables à ceux des Egytiens. Le portail de l'église Notre-Dame de Paris est couvert d'un zodiaque, ainsi que celui de l'abbaye de Saint-Denis, et toutes les figures qui décorent la totalité de ces deux monumens, se rapportent au sujet principal quoiqu'elles en soient souvent séparées. On chercherait en vain l'explication de ces figures dans la science hermétique ou dans l'alchymie, ainsi qu'on en avait attribué la connaissance à Nicolas Famel; car elles ne sont véritablement que des emblêmes astronomiques, représentant, sous des formes cachées, les phénomènes de la nature. Il est bon de remarquer encore que l'on a quelquefois surchargé les tableaux dont il s'agit, de la représentation des vices communs à l'espèce humaine, par des formes hideuses et repoussantes, pour inspirer au peuple l'horreur du mal. Dans ce cas là, il faut séparer les sujets, et ne pas les confondre.

D'ailleurs, où ces sujets si importans pour la morale publique, faits pour agrandir les idées de l'homme, et pour frapper son imagination, seraient-ils mieux placés, si ce n'est à la décora-

tion des temples élevés en l'honneur de la suprême Divinité, créatrice du ciel et de la terre? C'est aussi pour cette raison que l'on a sculpté à côté des signes célestes, la figure ou la représentation des travaux agricoles de chaque mois de l'année. Ces tableaux sont donc l'image du ciel et de la terre, sur lesquels Dieu étend sa toute-puissance; car il est toujours représenté dans le fronton du temple, et figuré assis sur un trône de gloire, et entouré d'un cortége d'anges de chérubins.

§. III.

Les arts prirent un nouvel essor à la suite des croisades, comme nous l'avons déjà fait remarquer; les artistes, à leur retour en France, cherchèrent à imiter le style et le goût des monumens sarrazins, changèrent totalement les formes de l'architecture et celles de la sculpture. Il est généralement reconnu que les hommes habiles dans les arts dépendant du dessin, dirigent le goût de la société, et que les formes qu'ils présentent, sont ordinairement adoptées. Dans cette circonstance, le style et le goût une fois admis, ils se généralisent l'un et l'autre, se répandent tellement dans toutes les branches qui tiennent aux arts, que les décorations intérieures, les meubles, les ustensiles propres aux usages domestiques, et même les choses les plus simples prennent à un tel point l'empreinte du siècle qui les a produites, qu'il est impossible de s'y méprendre, même à la première inspection.

La matière la plus ordinairement employée par les sculpteurs français, c'est la pierre tendre ou dure que l'on tirait de nos carrières; ces sculpteurs ont également employé le bronze, le bois de poirier, le buis et l'ivoire. Le marbre ne fut employé que vers la fin du treizième siècle.

Tout nous porte à croire que les sculpteurs ont travaillé le bois avant de sculpter la pierre ou le marbre; cette opinion est fondée sur la facilité où l'on est de se procurer la matière première, et nous ajouterons que cette matière étant plus tendre, elle offre nécessairement plus de facilité dans le travail. Les Egyptiens taillaient des figures en bois de sycomore. Suivant Pline, les Grecs préféraient le bois de figuier à cause de sa molesse, et ce savant parle à ce sujet de plusieurs statues fort belles de Junon, d'Apollon et des Muses qui se trouvaient à Mégalopolis en Arcadie. Les anciens travaillaient aussi l'ivoire, et Homère fait mention de poignées et de foureaux d'épées, de lits, de chaises et d'une infinité d'autres choses propres aux usages domestiques, faites ou sculptées en ivoire.

Les Français, à l'imitation des anciens, ont également sculpté le bois, le buis et l'ivoire. La partie supérieure du bâton pastoral de l'abbé Morard, mort en 990, mentionné à l'article tombeau de l'abbé Morard, dans cet ouvrage. La crosse, également en ivoire, de la collection de M. de Cambry, le tau en buis ou l'espèce de tête de bequille en buis que nous avons gravés dans notre ouvrage in-8°. et in-4°., dont le travail et la composition sont supérieurs à tout ce que l'on peut voir dans ce genre, sont des preuves convaincantes de ce que nous avançons : voici comment se compose ce monument précieux.

Un lion, debout sur ses quatre pattes, sert de poignée à cette canne faite à l'usage d'un vieillard. L'animal est posé sur une espèce de socle dans lequel sont incrustés plusieurs petits médaillons en ivoire. Plus bas, on voit le pape, accompagné de trois évêques à genoux, sculptés en relief et en ivoire, placés sous quatre petits portails d'église parfaitement bien dessinés : le tout est posé sur une base circulaire, ornée de dix masques d'un grand style, pris dans la même masse, et chargée des inscriptions suivantes, également sculptées en relief. Dans la partie supérieure on lit : *Lex dei vera est omne malignum;* et dans la partie inférieure : *Per crucis hoc signum fugiat omne malignum.* De petites incrustations en verre de couleur placées avec art, et comme autant de pierres précieuses, augmentent prodigieusement la richesse de ce petit monument. En monumens de la même époque, nous possédons des crosses d'évêques en bronze, des diptyques sculptés en buis ou en ivoire, et des peignes dont le travail est également précieux.

Le tombeau de Dagobert que l'on voit dans notre Muséum, n° 5 et construit par l'abbé Suger, nous fait voir, dans quelques figures, une perfection bien remarquable. Les formes en sont simples et naïves, et les draperies sont si bien ajustées qu'elles furent imitées dans la suite par les meilleurs maîtres de l'art; car le Christ qui orne le fronton du monument, ainsi que les figures de Clovis II et de la reine Nantilde, qui accompagnent la figure couchée du roi, et les anges que l'on voit dans la partie circulaire de l'ogive, toutes ces figures sont si bien drapées, qu'elles peuvent s'assimiler pour le style comme pour le goût, aux belles inventions de Raphaël. Ces détails remarquables et à l'avantage de la sculpture du douzième siècle, se retrouvent encore dans les apôtres sculptés en pierre, que l'on voit dans notre Musée, à l'entrée du quatorzième siècle.

Si ensuite on fixe ses regards sur les monumens du quatorzième siècle, on verra la sculpture française dégénérer tout à coup, tandis que l'architecture se fortifiait de plus en plus par les études continuelles que les architectes faisaient en suivant les

Croisés dans leurs voyages d'outremer. Cette dégradation dans l'art est très-sensible, non seulement dans le Musée des monumens français, où l'on peut facilement comparer les productions d'un siècle avec celles d'un autre; mais elle existe réellement dans toutes les productions en sculpture de la même époque. Déjà on remarque moins de chaleur dans la conception générale des sujets, plus de timidité dans le style, et moins de fermeté dans l'exécution. L'on s'aperçoit aisément que l'artiste peu exercé tâtonnait, même qu'il hésitait en voulant parfaire son ouvrage.

L'art de modeler des figures en cire, et de les colorier ensuite comme le naturel, à la manière de celles de M. Curtius, comme nous en avons vu pendant un tems à Paris sur les boulevards, était déjà connu. Les jongleurs de ce tems-là, actifs autant que les nôtres dans l'art de tromper, s'emparèrent de ce genre de sculpture pour duper quelques esprits crédules : voici un trait qui mérite d'être rapporté.

Le roi Louis X, dit *le Hutin*, dont l'esprit était faible, sentant approcher sa fin, fut tourmenté par les remords que lui donnaient la condamnation d'Enguerrand de Marigny, à laquelle il avait prêté les mains. On lui en faisait continuellement des reproches; ce qui aggravait sans cesse son mal : mais ce qui contribua plus particulièrement à avancer ses jours, ce fut le désespoir d'un nommé Paviot, qui, pour s'épargner le supplice du feu, auquel il se croyait réservé, s'étrangla lui-même de ses propres mains. Il fut accusé de magie, et d'avoir voulu prêter son art à la femme et à la sœur d'Enguerrand, pour faire mourir le roi et le comte de Valois, par le moyen des figures de ces princes qu'elles lui avaient fait faire en cire : c'était alors une erreur commune de croire qu'en poignardant ou en faisant fondre les figures, on pouvait donner la mort aux personnes qu'elles représentaient.

Les règnes suivans, livrés à des princes faibles et peu habiles dans l'art de gouverner, ne furent pas avantageux aux progrès des Arts. Cependant Charles V, par une sage administration, parvint à relever les finances de l'état, sans surcharger le peuple par des impôts. Occupé du bonheur général, il disait souvent : *Je suis heureux, parce que j'ai le pouvoir de faire du bien.* Ce roi modeste sut, en peu de tems, réparer les maux que son père avait fait à la France. Il protégea les lettres; et malgré les soins qu'il prit pour faire naître le goût de la sculpture et celui de la peinture dans ses états, il n'eut pas la satisfaction de les voir prospérer à son gré. Il jeta les premiers fondemens de notre Bibliothèque impériale, qu'il institua dans l'une des tours du Louvre, où il demeurait; on appella cette tour, *la Tour de la Librairie;* enfin ce riche et bel établissement commença par le dépôt de cinq volumes. On doit encore à Charles V, l'institution de l'Académie de

Saint-Luc, qui ne fut définitivement organisée que par son fils, en l'an 1391.

Des figures sculptées sur les tombeaux.

Avant de terminer nos observations sur la sculpture du quatorzième siècle, et même des siècles antérieurs, nous remarquerons qu'en général, on sculptait peu de figures *ronde-de-bosse*. On ne les employait qu'à la décoration des églises et à celle des tombeaux; et l'on était parvenu, par des signes particuliers, à faire reconnaître les qualités distinctives du personnage représenté, ainsi que l'état dans lequel il était lorsqu'il avait cessé de vivre. Ainsi, en voyant un monument funèbre, on apprenait, par un simple coup-d'œil, le degré de noblesse dont jouissait le personnage; on voyait s'il était mort à la guerre, dans son lit ou en prison.

Toutes ces figures sont représentées couchées, ayant les mains jointes, en habits séculiers ou militaires, et avec un lion ou deux chiens sous les pieds, découverts ou enveloppés d'une cage ou d'une grille de fer. Comme ces emblêmes sont significatifs, nous allons les faire connaître.

Le marbre était rare en France; et l'on ordonna, pour conserver la distinction des rangs, même après la mort, que les rois, les princes du sang, les princes et les princesses seraient sculptés entièrement en marbre; que la simple noblesse le serait en pierre avec les pieds et les mains en marbre, et que les simples roturiers le seraient seulement en pierre.

On ne sait rien de positif sur les animaux que l'on voit aux pieds des statues, couchés sur les anciens tombeaux. M. Millin, membre de l'Institut de France, prétend que ce sont des animaux que les personnages affectionnaient davantage de leur vivant, ou ceux de leur blason que l'on plaçait ainsi. Les chevaliers morts dans leur lit, dit Sainte-Foix, étaient représentés, sur leurs tombeaux, sans épée, la cotte d'arme sans ceinture, les yeux fermés, et les pieds appuyés sur le dos d'un lévrier; au lieu que l'on représentait les chevaliers, tués dans une bataille, l'épée nue à la main, le bouclier au bras gauche, le casque en tête et la visière abattue, la cotte d'arme ceinte sur l'armure avec un écharpe ou une ceinture et un lion à leurs pieds. Ce que dit Sainte-Foix n'a pas toujours été observé; car presqu'à toutes les statues des rois ou des autres personnages historiques, qui sont placés dans notre Musée, on voit des lions sous leurs pieds, et même on en voit à celles de leurs en-

fans (1). On y voit aussi des chiens, que l'on dit être le symbole du droit de chasse, qui alors appartenait exclusivement à la grande noblesse; et ce qui nous autorise à ne point partager l'opinion de Sainte-Foix, c'est que fort peu de rois de France sont morts dans les combats.

On mettait quelquefois des grilles autour des tombeaux pour empêcher de les toucher et de les gâter; mais outre ces grilles, on en mettait une autre qui couvrait entièrement le tombeau, si c'était un prince ou un chevalier mort prisonnier. Philippe d'Artois, connétable de France, ayant été pris par les Turcs à la bataille de Nicopolis, en 1399, son tombeau, que nous avons vu dans l'église de Notre-Dame de la ville d'Eu, fut couvert, dès l'origine, d'une grille; et le héros est enfermé dans une espèce de cage de fer, pour marquer qu'il était mort en prison.

On a commencé par représenter couchées les figures que l'on mettait sur les tombeaux. Dans la suite, on les fit à genoux; puis à demie couchées, et enfin on osa les sculpter de bout. Les tombeaux des rois de la première race, depuis Clovis, ne consistaient que dans une grande pierre, profondément creusée, et couverte d'une autre pierre en forme de voûte. On ne voyait sur ces pierres ni figures, ni épitaphe; c'était en dedans qu'on gravait quelqu'inscription, et qu'on prodiguait la magnificence. « Il paraît que l'on ne » commença à mettre des épitaphes sur les tombeaux de nos rois, » que sous la seconde race. Charlemagne fut inhumé assis. On des- » cendit son corps dans un caveau, après l'avoir embaumé; on » l'assit sur un trône d'or. Il était vêtu de ses habits impériaux. » Par dessus un cilice, on lui avait ceint sa *joyeuse* (c'était le » nom de son épée). Sa tête était ornée d'une chaîne d'or en » forme de diadême: il avait un globe d'or dans une main; l'autre » main était posée sur le livre des Evangiles, qu'on avait placé sur » ses genoux. Son sceptre d'or et son bouclier étaient appendus, » devant lui, à la muraille. On ferma et on scella le caveau, après » l'avoir rempli de parfums, d'aromates et de beaucoup de ri- » chesses. »

Les tombeaux que Saint-Louis avait fait ériger à ses prédécesseurs, dans l'Abbaye de Saint-Denis, ne sont que des cénotaphes; car il est certain qu'antérieurement à ce prince, on plaçait les corps des rois dans une grande pierre, creusée en forme d'auge, recouverte ensuite par une autre pierre en dos-d'âne; et lorsqu'il

(1) Voyez sous le no. 21, la tombe de Louis de France, fils de Louis IX, mort, âgé d'un an en 1236, et sous le no. 41, celle du petit roi Jean, fils posthume de Louis X, mort en 1316, huit jours après sa naissance. Ces deux princes sont représentés ayant des lions sous leurs pieds.

y avait une inscription, on la plaçait dedans le sarcophage, pour empêcher de reconnaître le personnage qu'il renfermait, afin de le soustraire, comme le dit Felibien, aux brigands qui violaient les sépulcres, et qui fouillaient dans les tombeaux pour dépouiller les morts de leurs bijoux ou de leurs vêtemens, avec lesquels on était dans l'usage de les inhumer. L'article II de la loi salique, publiée par Clovis, interdit le feu et l'eau à ceux qui violaient les sépultures; il défend d'avoir aucun commerce avec eux, jusqu'à ce que, suivant la coutume de la nation, ils aient satisfait à la famille du défunt. Suivant Tacite, les Germains couvraient leurs tombeaux de gazons; et les anciens Francs y formaient une espèce de toiture, simplement fabriquée de planches, que les personnes riches couvraient de tapis plus ou moins précieux.

§. IV.

Après avoir essayé quelques traits sur l'état de la sculpture dans le quatorzième siècle, si nous portons un œil observateur sur les monumens du siècle suivant, nous verrons les efforts que les premiers artistes français firent pour atteindre à la perfection. Nous remarquerons dans les formes des statues, et plus encore dans celles des bas-reliefs, les savans principes que Jean Goujon a développés, avec tant d'avantage, dans ses belles productions. Mais si on découvre des formes lourdes et un style embarrassé dans les statues, on trouve une grace naturelle, une élégance extraordinaire, et même du génie, dans l'exécution des arabesques. Les sculpteurs du quinzième siècle ont employé l'arabesque avec une profusion affectée dans les monumens d'architecture; et nous ne doutons pas que ces artistes n'aient été provoqués à s'adonner particulièrement à ce genre de décoration, par la vue des beaux arabesques qui décorent le Vatican; et par un penchant ordinaire à l'homme, qui le pousse naturellement à répéter ce qu'il sait le mieux, comme ce qu'il fait le moins mal, les sculpteurs firent un si grand abus de l'emploi des arabesques, qu'il est impossible, à la première inspection d'un édifice du quinzième siècle, d'embrasser d'un coup-d'œil tous les détails dont il est surchargé; ce qui est évidemment prouvé par le tombeau en marbre de Louis XII, que l'on voit dans notre Muséum, sous le n° 94, ainsi que les principales façades du château de Gaillon, dans lequel le cardinal Georges d'Amboise faisait habituellement sa résidence, transportées et restaurées dans le même Musée. (Elles sont décrites et gravés, sous les n°s 538 et 538 *bis*.)

Ce qu'il y a de remarquable encore dans le nombre considérable des arabesques qui couvrent les murailles des palais bâtis

dans le quinzième siècle, c'est qu'aucun des dessins ne se répète; ce qui nous autorise à croire que l'architecte, dans la construction, disposait seulement les places où il voulait qu'il y eût des ornemens, et qu'ensuite les sculpteurs exécutaient au bout du ciseau tout ce qui leur était suggéré par l'imagination; car il aurait fallu passer plusieurs années pour en faire seulement les desseins. Parmi les sculpteurs d'arabesques du quinzième siècle, on cite François Gentil, de Troyes, et Jean Juste, lequel, suivant Sauval, a sculpté les arabesques du mausolée de Louis XII.

Le goût d'orner les maisons de sculptures, fut général. En Normandie, par exemple, où la plupart des constructions se font encore en bois, comme elles se faisaient partout dans les siècles antérieurs à celui dont il s'agit; toutes les pièces de bois apparentes, sont chargées de sculptures très-curieuses. A Rouen, on en voit de fort belles pour l'exécution, et même pour la composition. Les constructions en bois datent de la plus haute antiquité; car Polybe nous apprend que les palais des rois de Médie étaient en bois.

§. V.

Après avoir successivement examiné les quatre premières époques de la sculpture en France, nous sommes arrivés à ce siècle si universellement connu dans les arts dépendant du dessin, sous la dénomination remarquable de *siècle de la renaissance*. Si ensuite nous suivons avec attention les divers monumens qui s'élevèrent sous le règne de François Ier, nous ne pouvons partager l'avis du roi de Prusse, qui donne assez légèrement la préférence au siècle de Louis XIV, en s'exprimant ainsi dans son Mémoire, intitulé : *Histoire de Brandebourg*. « François Ier, dit le grand Frédéric, avait essayé vainement d'attirer en France les beaux-arts. Louis XIV les y établit : sa protection fut éclatante. » Il suffirait, pour combattre l'opinion du roi de Prusse, de décrire ici les nombreux monumens élevés, dans toute la France, par les ordres de François Ier; mais il suffira, sans doute, de rappeler à nos lecteurs que ce roi, autant instruit qu'il était brave, recherchant la société des hommes de lettres, ainsi que celle des artistes, eut l'avantage de perfectionner les arts, en appelant près de sa personne Léonard de Vinci et Primatice. Il établit des écoles, des manufactures, dont il confia la direction à ces hommes supérieurs, fit mouler et couler en bronze les plus belles statues de l'antiquité, dont il avait fait orner son palais de Fontainebleau. Ces bronzes, placés maintenant au jardin des Tuileries, sont d'autant plus remarquables, que le fameux sculpteur Cellini fut chargé d'en diri-

ger la fonte, et que, pour éviter les retouches des ciseleurs, cet habile sculpteur les fit couler sur des modèles en cire.

Ainsi les sculpteurs, renforcés dans leurs études par les modèles de l'antiquité, encouragés par les bontés du roi, firent des efforts surnaturels. L'instruction, dans les arts comme dans les sciences, développe le génie, fait naître la perfection et éloigne nécessairement la barbarie.

Dans la sculpture comme dans la peinture, la grace et la souplesse dans les formes remplacèrent la sécheresse et la dureté qui existaient dans les contours; et la noblesse dans le style fut mise à la place des inventions gauches et maladroites dont les arts étaient encore empreints. La grace, fille de l'harmonie, anime la sculpture; elle l'échauffe et lui donne ce charme agaçant, préférable à la beauté froide : la noblesse dans la sculpture consiste dans l'attitude, dans le port et dans le choix des formes.

Paul Ponce, dont on admire la science anatomique dans les statues de Louis XII et d'Anne de Bretagne, fut remplacé par le célèbre Jean Goujon. Que de grâces, que d'élégance et de noblesse dans les dessins de Jean Goujon ! Que de beautés dans son exécution ! Peu de sculpteurs ont senti aussi bien que ce grand artiste les règles de l'optique ; il avait l'art de modeler un corps peu saillant, et *méplat*, de façon à lui donner une rondeur, par sa manière d'y attirer la lumière ou de la faire seulement glisser, suivant le besoin qu'il en avait, pour l'effet qu'il desirait produire.

Jean Goujon a fait très-peu de statues ; cependant on voit de sa main, dans notre Muséum (sous le n° 467), la duchesse de Valentinois, maîtresse de Henri II, représentée en Diane, ainsi que la belle statue de François Ier, nue et couchée sur son tombeau. (*Voy.* les n°s 99 et 448). On voit aussi de ce grand sculpteur, au château de la Malmaison, une Diane chasseresse, posée debout, tenant son arc à la main et dans l'attitude de s'élancer sur un animal. Dans la première, on admire surtout la grâce de l'invention et la noblesse du dessin; dans la seconde, une science réelle de l'anatomie; et dans la dernière, une finesse singulière dans la pose, une souplesse naturelle dans les membres, et une légèreté extraordinaire dans les draperies. Pour l'exécution de ce savant ouvrage, Jean Goujon s'est pénétré de l'idée que les anciens voulaient que l'on eût de la chaste sœur du Dieu du Jour et des Arts. « Diane, disaient-ils, a, » plus que toutes les autres Déesses supérieures, la forme et l'air » d'une vierge. Douée de tous les attraits de son sexe, elle paraît » ignorer qu'elle est belle : mais ses regards ne sont point baissés » comme ceux de Pallas; ses yeux pleins d'allégresse sont dirigés » sur l'objet de ses plaisirs, la chasse. »

Jean Goujon a surpassé les anciens dans l'art de sculpter les bas-reliefs, et aucun sculpteur n'a su marier avec autant d'intelli-

gence, la sculpture à l'architecture ; et si l'on veut s'en convaincre, il suffit d'examiner la belle fontaine des Innocens, qu'il exécuta avec Pierre Lescot, son ami, ainsi qu'une partie du vieux Louvre, où il finit son illustre carrière. (*Voyez* les n°s. 564, 137 et 107.) Ce grand homme, victime du fanatisme, tomba sous les coups d'un assassin, le 24 août 1572. Il était protestant (1).

C'est à l'Italie que nous devons la grande impulsion donnée aux arts, sous le règne de François Ier. Déjà les noms de Léonard de Vinci, de Michel Ange et de Raphaël étaient fameux, lorsque nos arts, encore au berceau, comptaient à peine un peintre et un sculpteur. Michel Ange, ce génie terrible et vigoureux, posa, sur les arts dépendant du dessin, l'empreinte de sa force et de son énergique fécondité. Aussi grand sculpteur qu'il était peintre habile et savant dessinateur, il fit en marbre, pour le tombeau du pape Jules II, deux esclaves et une statue de Moïse, que l'on considère, avec raison, comme des chefs-d'œuvre. Une statue de Moïse parut à Michel Ange un sujet propre à faire ressortir tous ses moyens d'invention et d'exécution; il a rempli son but.

Le législateur des Juifs est représenté assis, mais avec noblesse; il a bien le caractère d'un sage et d'un politique profondément occupé de la conduite d'un grand peuple. Sa tête élevée et son regard assuré inspirent la terreur; sa bouche, quoique fermée, est pleine d'âme et de feu; on lit, sur son front, la liste de ses exploits; les terribles décrets d'un Dieu de gloire y paraissent gravés en caractères ineffaçables. Son bras droit est appuyé sur les tables de la loi; et de la main, il relève l'extrémité de la longue barbe qui pend de son menton, et dont les ondulations descendent en se déroulant jusqu'au bas de l'abdomen. Ses bras seulement sont nus; le reste du corps est savamment drapé.

Cette longue barbe, que Michel Ange a donné à la statue de Moïse, peint l'antiquité de son culte; et sa forte stature annonce aux spectateurs son éternelle durée. Il porte sur son front les deux rayons de feu du Dieu de lumière dont il fut environné sur le mont Nébo, le jour de son apothéose; enfin, tout dans ce chef-d'œuvre est art, science et talent; c'est la statue la plus étonnante qui ait parue chez les modernes.

Le génie de Michel Ange avait fait, dans les arts, une impression telle que tous les sculpteurs voulurent imiter sa grande

---

(1) M. Baltard, architecte et dessinateur habile, a gravé les principaux ouvrages de Jean Goujon, que l'on voit à Paris. (*Voyez* son ouvrage intitulé : *Paris et ses Monumens*.

manière, aussi ce grand-maître a-t-il singulièrement influencé nos arts.

Jean Cousin, surnommé le Michel Ange français, lié d'amitié avec Jean Goujon, possédait éminemment tous les arts. Célèbre sculpteur, comme célèbre peintre, savant anatomiste et habile graveur en médailles, il nous a laissé des monumens parfaits dans les différens genres qu'il a exercés. Les inventions de Jean Cousin ne sont pas moins gracieuses que celles de Jean Goujon; mais elles sont moins sages et plus maniérées. La statue de l'amiral Chabot, que l'on voit dans notre Musée, sous le n°. 98, porte le caractère d'un ouvrage de Michel Ange; elle est posée majestueusement, et d'une grande force d'exécution.

Jean Cousin excellait dans l'art de composer des figures fantastiques, des mascarons et des chymères. Le génie sait faire valoir tout ce qu'il produit; et nous admirons encore dans les masques d'*Arlequin* et de *Polichinel*, la touche savante de Michel Ange, qui les inventa pour le théâtre italien.

Jean Cousin composait avec goût et dessinait agréablement sur le papier (nous disons sur le papier, parce qu'il est des peintres et des sculpteurs qui dessinent parfaitement sur la toile, ou avec l'ébauchoire; mais ils n'ont pas l'habitude de dessiner correctement sur le papier). On connaît, à Paris, un beau manuscrit de Jean Cousin, composé de soixante dessins et d'autant de cartouches, représentant les diverses positions de la fortune pendant la durée de la vie humaine, prise dans toutes les classes de la société : les cartouches, analogues à chaque dessin, également dessinés par Jean Cousin, contiennent en vers français l'explication du sujet représenté, et devant lequel il est en regard.

Entre autres sujets de ce beau manuscrit, on remarque une jeune fille nouvellement fiancée, qui se présente devant la fortune pour la consulter sur son sort futur. La fortune debout, la baguette magique à la main, et placée devant une table garnie des ustensiles d'un faiseur de tours, renverse d'un coup de baguette ses gobelets mystérieux, du dessous desquels on voit sortir plusieurs petits Amours; la finesse est peinte dans les yeux de la magicienne, et la joie se manifeste sur le visage de la jeune fille. Ce dessin élégant, rempli de grâce et de gentillesse, n'est pas un des moindres de ceux qui composent ce beau recueil, et tous les amis des arts font des vœux pour voir passer ce beau manuscrit à la bibliothèque impériale, après la mort du propriétaire qui est plus que septuagénaire.

Dans un autre dessin, on voit un roi placé au sommet de la roue du destin que la fortune, représentée, les yeux couverts d'un voile, agite et tourne : lui fièrement assis, son scèptre en main, et la couronne sur la tête, triomphe de plusieurs autres souve-

rains placés dans la partie inférieure de la roue, où on les voit culbutés, et retenir leurs couronnes, qui s'échappent de leurs têtes.

Pierre Bontems, sculpteur, né à Paris, employé par le roi Henri II, à la décoration du mausolée de son père, était inconnu jusqu'au moment où je trouvai son nom dans les archives de la Chambre des Comptes; il est qualifié de *bourgeois de Paris*, ce qui était alors un titre honorable. On ignore la date de la naissance et de la mort de Pierre Bontems, ainsi que le nom du sculpteur dont il fut l'élève. Il était le contemporain de Jean Goujon, de Jean Cousin et de Germain Pilon, et ils travaillèrent ensemble au tombeau de François Ier. (*Voy.* le n°. 99.) Il est difficile d'assigner l'école dans laquelle Pierre Bontems a étudié son art; ses compositions sont naturelles, ainsi que ses expressions; sa sculpture est simple, et d'une finesse si recherchée dans les détails, que les têtes des bas-reliefs égalent les plus beaux camées antiques.

Germain Pilon mérite d'être distingué parmi les sculpteurs du seizième siècle. Le nombre de morceaux précieux que ce sculpteur a fait pour l'église de Solesme, sa patrie, ainsi que ceux que nous avons réunis au Musée des monumens français, sont très-considérables. Le Musée contient vingt-deux bas-reliefs, douze statues, tant en marbre qu'en bronze et en bois, le beau groupe des trois Grâces et trois bustes. Germain Pilon, l'ami particulier de Primatice, ordonnateur des bâtimens du roi, pour plaire à son ami, avait introduit dans ses ouvrages le goût et la manière de faire de ce peintre. Ce genre léger et papilloté était peu convenable à la sculpture; mais Germain Pilon a su le rendre si agréable, et l'exécuter avec tant de finesse et de légèreté que ces productions plaisent, et qu'elles ont été généralement l'écueil de tous ceux qui ont voulu les imiter.

Le célèbre, Francheville, élève de Jean de Bologne, parut immédiatement après Germain Pilon. Il florissait sous le règne du roi Henri IV; il demeura longtems à Florence, où il prit la manière de modeler, et le style des élèves de Michel-Ange; il se distingua dans ses modèles par un caractère vigoureusement prononcé dans le dessin, et par des mouvemens *grandioses* dans les formes. Francheville fut chargé de l'exécution des quatre esclaves de la statue de Henri IV, que l'on voyait sur le Pont-Neuf. Guillaume Dupré, autre sculpteur français, modela la statue du roi, et Jean de Bologne fit le cheval.

Dupré, dont nous venons de parler, était fort habile dans l'art de graver les médailles, et nous avons de lui un nombre considédérable de moyens bronzes et de grands médaillons que l'on consi-

dère comme autant de chefs-d'œuvre. Les portraits de ce graveur sont corrects, bien modelés et d'un travail soigné.

Avant de terminer nos observations sur l'état de la sculpture dans le seizième siècle, nous dirons que les artistes de cette belle époque de l'art mettaient non seulement un goût exquis dans les ornemens qu'ils composaient pour les décorations intérieures, ainsi que pour les meubles et les autres objets employés aux usages domestiques; mais nous remarquerons encore le travail des armures. Ils avaient l'art de repousser le fer et de le ciseler avec tant de dextérité, que les casques et les cuirasses qui sortaient de leurs mains, pouvaient rivaliser avec les plus belles pièces d'orfévrerie. Nous invitons les amis des arts, s'ils veulent se convaincre de cette vérité, à examiner les belles armures du dépôt de la guerre, rue du Bac, dont la conservation est confiée à M. Resnier, mécanicien habile et très-communicatif.

En parlant de la recherche singulière que l'on portait sous les règnes des rois de France François Ier. et Henri II, dans les monumens, comme dans les ameublemens, nous n'oublierons pas d'entretenir nos lecteurs d'un talent unique dans son genre. Bernard Palissy, dont les productions précieuses sont parvenues jusqu'à nous, était né dans la pauvreté, mais ce grand homme, poussé par l'impulsion naturelle de son génie, sut bientôt se placer parmi les personnages les plus célèbres dans les sciences comme dans les arts.

Palissy, peintre, sculpteur et hydrolicien, imagina un genre de faïence orné de peintures et de sculptures coloriées, qu'il eut l'art d'approprier aux décorations intérieures et extérieures, ainsi qu'à ceux des vases les plus usuels. Ces faïences sont extrêmement variées et très-agréables. Elles sont repoussées en relief ou coloriées; peintes seulement en camayeux, ou ornées des couleurs analogues au sujet qu'elles représentent, précisément comme le serait un tableau. Le château de Madrid que l'on avait construit dans le bois de Boulogne, par les ordres de François Ier., était orné extérieurement des plus belles faïences de Palissy. La grande cour du château de Saint-Germain-en-Laye, ainsi que la chapelle d'Ecouen, renfermaient des tableaux de la même nature et de la même fabrique. (*Voyez* les nos. 453 et 455 *bis*). Bernard Palissy jouissait de la meilleure estime, il fut longtems employé au service d'Anne de Montmorency, en qualité de sculpteur et de décorateur particulier. Il était protestant, et ne put se sauver du massacre de la Saint-Barthélemy, qu'à la faveur de Charles IX, qui le prit sous sa protection immédiate, ainsi que son médecin Ambroise Paré.

§. V.

Les artistes du dix-septième siècle, peuvent se glorifier d'avoir succédé au siècle brillant de la renaissance des arts, et le génie de leurs pères ne les avait pas entièrement abandonnés lorsqu'ils exécutèrent les nombreux chefs-d'œuvre que l'on doit à la munificence de Louis XIV. Cependant, nous trouvons dans les statues de Girardon, servile imitateur des dessins de Lebrun, un mauvais goût de draperie, un style arrondi, efféminé et une exécution molle, quoique très-soignée. Coïzevox, l'émule de Girardon, doué d'un génie plus ardent, avait l'art d'animer la matière, et la comparaison peut s'établir facilement entre ces deux hommes célèbres; car on voit au Musée impérial des Monumens français, d'un côté le mausolée du cardinal de Richelieu, et de l'autre, celui de Mazarin. (*Voyez* les nos. 174 et 187). On admire encore aux Tuileries les deux chevaux de Coïzevox, l'un monté par la Renommée, et l'autre par Mercure. Girardon s'est singulièrement distingué dans les figures des bains d'Apollon, qui ornent le parc de Versailles, ainsi que dans la statue équestre et en bronze de Louis XIV, que l'on voyait à la place Vendôme, et dont le modèle se trouve dans notre Musée. (*Voyez* le no. 212). Coizevox avait fait aussi une belle statue de bronze en pied, du même monarque, pour l'Hôtel-de-Ville de Paris.

Le célèbre Puget, malgré les grandes négligences que l'on remarque dans son style et dans son dessin, captive l'admiration du spectateur par la facilité et la perfection de son cizeau. Puget émeut l'âme, par des attitudes vraies qu'il a rendu pour ainsi dire mobiles, et par des expressions énergiques. La statue de Milon de Crotone et le bas-relief, représentant Alexandre devant Diogènes, en font foi, et ces grands ouvrages que l'on voit à Versailles, sont de la première force.

Michel Anguier et Jacques Sarrazin, exécutèrent plusieurs chefs-d'œuvre qui excitent encore l'admiration des connaisseurs. Les frères Anguier, unis par le talent autant que par les liens du sang, sculptèrent, en concurrence, les portes Saint-Denis et Saint-Martin. Ils travaillèrent aussi aux portes Saint-Bernard et Saint-Antoine, lesquelles n'existent plus. On voit également, des deux frères Anguier, au Musée des Monumens français, les mausolées de la famille Longueville, de Jacques-Auguste de Thou, et celui de Jacques Souvré, commandant de Malte. (*Voyez* les nos. 207, 165 et 191). Ces ouvrages remplis de caractère et de beauté, par la pureté du travail et la vérité des expressions, méritent d'être distingués des autres productions du dix-septième siècle.

Jacques Sarrazin, dont j'ai parlé plus haut, d'une constitution moins animée que le précédent, mettait moins d'enthousiasme dans ses inventions ; la nature seule fut son guide. Mais Sarrazin sut se faire remarquer parmi les autres sculpteurs de son tems, par des compositions mesurées, et par une exécution pure et savante. Toutes ces qualités si imposantes à la beauté de l'art, que l'on retrouve dans les statues de Sarrazin, ainsi que dans ses bas-reliefs, sont parfaitement exprimées dans le mausolée en bronze de Henri de Condé, que l'on voit au Muséum français, n°. 188.

Parmi les sculpteurs célèbres du dix-septième siècle, nous ne négligerons point de parler de Desjardins qui entreprit l'art de la sculpture dans un âge fort avancé. Cet homme d'un génie extraordinaire, fit des progrès si rapides, qu'au bout de quelques années d'étude, il fut chargé de l'exécution entière de la statue de Louis XIV, qui ornait la place des Victoires, et l'on observera, que de tous les monumens de sculpture du siècle de Louis le Grand, celui de Desjardins est le seul que l'on voudrait citer, s'il était question de rendre compte de l'heureux emploi que l'on peut faire des arts, pour peindre la puissance et la majesté du trône. Ce grand et noble ouvrage, digne du siècle qui l'enfanta, le plus bel ornement de la capitale, a été détruit sous nos yeux. Cependant les quatre esclaves de bronze déposés aux Invalides, et les bas-reliefs des piedestaux que l'on voit dans notre muséum, en donnant des regrets sur la perte de l'ensemble du monument, servent au moins à juger de la science de Desjardins, du caractère qu'il donnait à ses figures, et du style élevé qu'il mettait dans ses compositions. (*Voyez* le n°. 208).

Le fameux Lepaultre, mérite aussi d'être nommé parmi les célèbres sculpteurs français. On ne saurait voir, sans éprouver un sentiment d'admiration profondément senti, les deux groupes de ce grand homme, lesquels décorent le jardin des Tuileries. Que de vigueur, que d'énergie et que d'expression dans celui où l'on voit Lucrèce se poignarder en présence de Collatin, pour venger sa pudicité violée par le jeune Tarquin ! Que de science, que d'art et que de sensibilité dans la composition du groupe représentant la *Piété filiale*, où Énée emportant son père Anchise et ses dieux !

Des contrefaçons en sculpture dans le 17e. siècle.

Le roi Louis XIV fit copier un grand nombre des plus belles statues antiques, pour orner les jardins de Paris, de Marly et de Versailles. Les sculpteurs les plus habiles furent employés à ce genre de travail ; très-peu réussirent. Legros fut celui qui obtint

le plus de succès dans l'imitation des statues antiques. On voit, dans le parc de Versailles, beaucoup de contrefaçons de sa main, dans lesquelles il s'est laissé entraîner au goût du siècle, en essayant à corriger les modèles, et en voulant leur donner ce que l'on appelait alors, dans l'école française, de la *grâce* et de la *flamme*. Ainsi Legros s'est éloigné, dans ses traductions, du grand caractère et du beau idéal que lui présentaient les originaux. Cependant on admire avec raison sa belle copie de la Mnemosyne antique, qui est placée au bout de la grande allée des Tuileries, du côté de l'ancienne Orangerie; il a eu l'art de bien traduire la noblesse de l'attitude, le repos dans le geste, et cette sorte de sagesse palpable, qui constitue la dignité.

De tous les tems, dans la pratique des arts, on a eu un goût particulier pour l'imitation des choses anciennes. Personne n'ignore qu'il y avait à Pergame une fabrique de statues qui n'étaient que des copies des ouvrages des plus célèbres sculpteurs de la Grèce. Winckelmann, dans son histoire de l'art, parle de plusieurs copies du *satyre* de Praxitèle, de celles de deux *Silènes*, de plusieurs *Vénus*, d'*Apollons* de la fabrique de Pergame. Notre belle manufacture de statues de marbre établie à Carrare, est du genre de celle qu'un excessif amour de l'art avait fait naître dans la Grèce.

§. VI.

Nous avons prouvé, dans notre discours préliminaire, que les arts, sous le règne de Louis XV, livrés à l'empire de la mode, et aux caprices frivoles des gens de la cour, se dégradèrent insensiblement. Le genre mesquin prit la place du bon style, et le mauvais goût éloigna bientôt la véritable grace.

Au milieu de cette décadence absolue de la sculpture française, Bouchardon parut comme le restaurateur du dessin, et l'on admira la fontaine de Grenelle, ainsi que son Amour se taillant un arc de la massue d'Hercule: mais ce n'était encore que l'aurore du mieux, lorsque des artistes plus habiles firent paraître des ouvrages immortels. On vit d'abord une statue de Morphée, dans laquelle la grace de la pose est unie à la souplesse des chairs, et la beauté des formes à la correction du dessin. Les connaisseurs attirés par ce chef-d'œuvre, se rendirent en foule à la bibliothèque du roi, où il était exposé. L'auteur de ce bel ouvrage fit plus, passant du travail le plus agréable à l'étude la plus sérieuse, et ne craignant pas d'approfondir une science dont les recherches sont pénibles, et ne présentent que des images hideuses, il donna aux écoles le modèle d'un *écorché* parfait, lequel fut présenté aux élèves comme

la principale règle du dessin. Ce bienfait a donc contribué à la restauration de l'art. Les chefs-d'œuvre suivans parurent immédiatement après celui-ci ; ils excitèrent un juste enthousiasme : savoir, la statue de Pascal, de Bossuet, de Condé, de Tourville, de Duguesclin, un gladiateur mourant, une baigneuse, un beau groupe d'Ajax, et les belles statues en pied de Napoléon le Grand. A la suite de ces beaux ouvrages en sculpture, on vit successivement paraître les statues de Pâris, du berger Cyparis, du ministre Colbert ; celles de Sully, de l'Hôpital, de Daguesseau et de la Pudeur ; un groupe composé des trois frères Horace, et une statue en pied et en bronze de Jeanne d'Arc que l'on a posé dans la principale place d'Orléans. Nous remarquerons encore dans le nombre des productions modernes, les nouveaux bas-reliefs du Louvre, et ceux du bel arc de triomphe de la place du Carousel, lesquels méritent une place distinguée parmi les chefs-d'œuvre de l'art du dix-neuvième siècle.

Nous conclurons par dire qu'il est certain que, si on embrasse d'un coup-d'œil les différens âges de la sculpture française, en remontant jusqu'aux premières époques de la monarchie, nous trouverons des progrès plus que sensibles dans les productions de nos contemporains, si nous les comparons avec les sculptures qui se firent sous le règne de Louis XV ; comme nous trouverons une décadence marquée entre les statues de Lemoyne, de Bouchardon et de Pigalle, si nous les mettons à côté de celles de Puget, d'Anguier et de le Paultre.

Telle est la marche ordinaire qui s'observe sans cesse dans les arts. Les hommes qui les pratiquent veulent atteindre, sans doute, la perfection ; mais ils sont souvent repoussés avant d'y arriver ; car si on oublie un moment les monumens des arts du siècle brillant de Louis XIV, pour examiner ceux du tems de la renaissance ou du règne de François Ier, on remarque une différence singulière, non seulement dans la conception générale des sculptures de ces deux époques, mais on trouvera encore dans le style, comme dans le goût des ajustemens et dans le caractère du dessin, un sentiment particulier, facile à reconnaître, en plaçant les ouvrages de Jean Goujon auprès de ceux de Girardon ou de Coizevox.

Ces nuances si tranchées qui existent entre les monumens des arts des seizième, dix-septième et dix huitième siècles, dont nous venons de parler, seront encore bien remarquables, si, en les observant toujours, on remonte d'âge en âge, jusqu'au tems de Clovis, où nous avons vu en France l'introduction du dernier style grec, de même que nous avons vu, dans le commencement de notre ère, celui des Romains, adopté par les Gaulois, et l'art des

Celtes, ressembler aux colonnes brutes et aux pierres cubiques élevées dans l'Arcadie, suivant Pausanias.

De la Peinture en France.

L'origine de la peinture se perd dans la nuit des tems. Les Egyptiens, les Grecs et les Romains avaient des peintres célèbres dont les noms nous sont parvenus; l'histoire et les monumens en font foi.

Si l'on place la peinture parmi les choses purement agréables, puisque cet art n'a aucun rapport avec ce qui est nécessaire aux besoins de la vie, il serait naturel de penser que l'homme, émerveillé de tout ce qui l'entoure et de tout ce qui frappe ses sens dans la nature, a trouvé du charme dans l'imitation des objets qui lui donnent de véritables jouissances.

La peinture saisit l'âme par le secours des sens; elle trompe nos yeux, par cette magie enchanteresse qui nous fait jouir de la présence des objets éloignés ou qui ne sont plus. La fille de Dubutade, après avoir tracé l'ombre de son bien-aimé, eut recours à son père pour en conserver l'image sous ses yeux. Inspirée par l'amour, cette jeune Grecque voulut, sans doute, par ce moyen que la nature lui offrait, consacrer à jamais le portrait de celui qui avait toutes ses affections. Tels sont les avantages précieux du peintre, du sculpteur, du graveur en pierres fines et même du graveur en médaille. Voici la fable que l'on raconte à ce sujet: « Dibutade était potier de terre à Sycione. On ignore le tems dans » lequel il vivait. C'est à lui qu'on attribue le premier essai que la » Grèce a vu de l'art de mouler en terre les objets. On rapporte » que sa fille, vivement éprise d'un amant dont elle allait être sé» parée pour quelque tems, cherchait les moyens d'adoucir la » rigueur de cette absence. Occupée de ce soin, elle remarqua » sur une muraille l'ombre de son amant, dessinée par la lumière » d'une lampe : l'idée de se ménager cette image chérie lui fut » inspirée par l'amour; elle prit un stylet et en traça exactement » le contour, qu'elle grava assez profondément. Dibutade, ayant » considéré l'ouvrage de sa fille, imagina d'appliquer de l'argile » sur ces traits, en observant les contours qu'elle avait dessinés. » Il fit, par ce moyen, un profil de terre qu'il enleva et qu'il » mit cuire ensuite dans un fourneau. » Que cette tradition soit fausse ou vraie, il est au moins ingénieux d'avoir attribué à l'amour l'invention d'un art fait pour charmer tous les instans de la vie.

Dans une galerie uniquement destinée à recevoir les images des hommes et des femmes illustres d'une grande nation, on fait un

cours d'histoire, de morale et même de politique. Qui ne se sent pas ému d'un sentiment quelconque à la vue du portrait d'un homme ou d'une femme dont l'histoire a consacré pour toujours la célébrité? L'âme ne s'entretient-elle pas avec elle-même? Elle s'échauffe, s'attendrit ou s'indigne. On approuve ou on blâme la conduite du personnage qui frappe les yeux; et c'est ainsi que l'histoire des siècles passés se déroule, pour ainsi dire, devant nous. C'est précisément ce que nous présente notre collection des Monumens français.

De la peinture en France, depuis le sixième siècle, jusqu'au treizième siècle inclusivement.

Les Français, comme les Grecs et les Romains, ont eu des peintres, dès le commencement de leur gouvernement; et si nous examinons les peintures des premiers tems de leur monarchie, nous y trouverons tous les caractères du génie oriental. C'est ce que prouvent évidemment plusieurs peintures conservées dans le Cabinet des Antiques, à la Bibliothèque impériale, ainsi que les monumens que nous avons recueillis pour le Musée des Monumens français, tels que les statues de Clovis, de la reine Clotilde, gravées et décrites dans cet ouvrage, la figure en bois de la Vierge, décrite dans l'article précédent, ainsi que le beau tableau peint à l'eau d'œuf. (*Voyez* le n°. 8.) Cette peinture solide, à l'épreuve de l'eau, s'établit sur une pâte de céruse, finement broyée, poncée, et dont la préparation paraît être la même qu'observent les doreurs en bois, lorsqu'ils préparent leurs pièces à recevoir l'or. Ce tableau curieux représente la Vierge, tenant le petit Jésus dans ses bras. On croit qu'il a été peint à Smolensko, en Russie, par des peintres Grecs. Il fut apporté en France par Casimir V, roi de Pologne, qui mourut, à Nevers, en 1692. Cette production intéressante confirme ce que nous avons dit du style, du dessin des monumens français, sous le règne de Clovis; et la preuve de ce que nous avançons sera facile, puisqu'on peut comparer, dans notre muséum, le tableau dont il s'agit avec les statues ci-dessus citées; et l'histoire, en venant à notre secours, nous apprend que le luxe des Français rivalisait alors avec le faste des peuples de l'Orient. Déjà les palais et les temples se décoraient de peintures magnifiques, exécutées sur des fonds d'or et d'azur, se revêtissaient de draperies tissues d'or et de pourpre : on y voyait des meubles fort riches, des vases d'or et d'argent de la plus grande beauté. Ce qu'il nous importerait de connaître pour l'histoire de nos arts, serait de savoir si les artistes, employés à la construction comme à la décoration des temples et des palais que les souverains faisaient

bâtir en France, étaient Français, ou si on les faisait venir de l'Orient; Grégoire de Tours, le seul écrivain qui aurait pu nous en instruire, n'en dit rien.

Childebert mit tant de luxe et de magnificence dans les peintures et dans les dorures de l'église Saint-Germain-des-Prés, que l'on donna à son église le surnom de *Saint-Germain-le-Doré*. Nous avons reconnu que cette peinture n'était qu'un mélange que l'on faisait des couleurs avec de l'eau et des œufs, posées à plat, sur lesquelles on revenait avec des oxides de fer pour les ombrer, selon la manière des peintures monochromates des anciens. Personne n'ignore qu'antérieurement à Hubert et Jean Van-Eyck, frères, les peintres n'employaient les couleurs qu'avec de la colle ou de l'eau d'œuf; qui ne sait pas que ces artistes liégeois ne découvrirent que les couleurs se mêlaient plus parfaitement avec l'huile, qu'en 1390? Il existait, dans plusieurs maisons religieuses, des peintures à fresque et à l'eau d'œuf, lesquelles avaient été exécutées dans le douzième siècle. Ces peintures que nous avons vues, et que la révolution a détruites, méritaient d'être conservées pour l'histoire de nos arts. Elles représentaient les personnages les plus distingués parmi la noblesse de ce tems-là, vêtus selon leurs dignités.

Aux Célestins, dans une chapelle nommée *Chapelle d'Orléans*, parce qu'elle fut fondée en 1293, par Louis d'Orléans, frère puîné de Charles VI, toute cette famille y était représentée en habits de cérémonie.

Aux Carmes de la place Maubert, on voyait dans le cloître, des peintures exécutées sous Philippe-le-Long et Jeanne, sa femme, qui avait fondé cette maison en 1317. On y remarquait aussi la famille de Louis IX (1) en habits de cour. Si, à l'époque de ces destructions, nos pouvoirs n'eussent pas été limités, nous aurions, sans doute, conservés beaucoup d'autorités précieuses pour l'histoire de l'art français, soit en faisant enlever quelques portions de ces peintures, soit en les faisant simplement dessiner. Mais il ne nous reste plus que le triste souvenir de ces curiosités. Environné alors d'iconoclastes, il nous a été impossible, malgré nos sollicitations, de les arracher des mains des destructeurs. Dans l'église des Carmes, un monument en cuivre, érigé à Marguerite de Bourgogne, fille de Jean Sans-Peur, et femme de Louis de France, duc de Guyenne et dauphin de Viennois, mariée en secondes noces à Artus, fils du duc de Bretagne, comte de Richemont, connétable de France, a été impitoyablement fondu.

(1) Saint-Louis avait amené ces religieux de la Palestine; ils étaient représentés sur les mêmes tableaux avec des manteaux rayés de blanc et de brun.

§. Ier.

La peinture ne fit aucun progrès sous le règne de Charlemagne, et comme nous l'avons déjà remarqué, à l'égard des autres arts dépendant du dessin, le culte des images était proscrit; les princes et les seigneurs peu instruits, et par conséquent, incapables de saisir les jouissances aimables que les arts procurent généralement à la société, ils ne faisaient point travailler les artistes. Ainsi la peinture passa dans les cloîtres, et là, elle fut cultivée en silence par les religieux. Ce fut donc dans des asiles pieux que l'on entretint, pour ainsi dire, l'existence des arts dépendant du dessin, et qu'on sut nous en conserver le goût. On y sculptait des bijoux, des reliquaires, et on y peignait des miniatures, dont on enrichissait les manuscrits; c'est ce que nous avons déjà fait remarquer dans les autres article relatifs aux arts. Ces miniatures sont délicates, à la vérité, mais elles manquent par le dessin, et elles sont sans feu d'imagination et sans intérêt.

L'architecture s'embellit par la peinture et par la sculpture; ornée des productions de ces deux arts, elle prend un caractère de beauté qui, en parlant aux yeux de tout le monde, annonce le génie et l'opulence du Gouvernement. A cette occasion, nous dirons un mot de la belle coupole de l'abbaye de Cluni, que nous avons vue et dessinée, laquelle est parfaitement dans le style et dans le goût de celle de Sainte-Sophie, à Constantinople. Cette peinture, unique en Europe, faite en l'an 1000 environ, est de la plus grande conservation et du plus beau style, et les couleurs en sont tellement fraîches qu'elles semblent sortir du pinceau de l'artiste.

On voit Jésus-Christ, représenté de dix pieds de proportion, assis sur des nuages, ayant une main posée sur l'apocalypse, tandis que de l'autre, il désigne le ciel comme le trône de sa toute-puissance. Les quatre points cardinaux du ciel, exprimés par le bœuf, le lion, l'aigle et l'homme arrêtent les angles de cette composition gigantesque, laquelle se détache sur un fond d'or, orné de losanges, en forme de mosaïque.

Les croisades ont introduit dans les arts dépendant du dessin, le goût des Arabes maures, comme nous l'avons prouvé dans notre discours sur l'architecture appelée *gothique*, et nous ne voyons dans certaines statues, comme dans certains bas-reliefs et dans quelques tableaux, qu'une imitation servile des ornemens et des meubles que nos artistes avaient vus en Syrie. C'est pourquoi on ne doit pas être surpris de trouver dans les morceaux que nos sculpteurs et nos peintres étaient obligés d'inventer, un caractère de naïveté, et même de niaiserie qui distingue leurs

ouvrages de ceux des artistes précédens; comme on peut facilement le remarquer dans les statues de la sainte Vierge, et dans celles des saints apôtres que nous possédons, qui ont été peintes ou sculptées dans les *douze*, *treize* et *quatorzième* siècles, ce qu'on ne retrouve pas dans les statues des premiers tems de la monarchie. Ce caractère d'idiotisme, dont nous parlons, est notamment particulier aux objets d'invention; car on ne le retrouve plus dans les ornemens et dans les détails du ressort de la sculpture qui accompagnent l'architecture, que les sculpteurs ou les tailleurs de pierre exécutaient alors dans la perfection, parce qu'ils avaient eu sous les yeux des modèles à suivre. Pour alimenter cette bonhommie, ou plutôt la crédulité du peuple de ce tems-là, on a eu soin de faire représenter dans nos églises une grande quantité de diables et de vices personnifiés dans toutes sortes de postures, sous des couleurs rembrunies et sous des formes hideuses ou monstrueuses, comme on fait dans les contes des fées, ou quand on parle de loups-garoux ou de revenans aux enfans dont on veut ébranler l'imagination, pour les intimider et les rendre dociles.

Il est reconnu que la nation française, tout à la fois guerrière et pieuse, se plut à retrouver dans les temples consacrés à son Dieu, la représentation des mystères sacrés : on décora alors les vîtres des églises de dessins magnifiques, enrichis des couleurs les plus vives : les métaux les plus rares furent employés à la composition de ces couleurs. Nous pouvons considérer la peinture sur verre, inventée, dit-on en France, comme un espèce d'écriture, au moyen de laquelle on nous a conservé des faits historiques, des portraits des personnages les plus célèbres, et des costumes qui auraient été perdus pour nous, puisqu'on n'écrivait pas, ou du moins très-peu, si la piété n'eût provoqué l'invention de ce bel art dont il sera parlé particulièrement.

§. II.

Le goût de la peinture se renouvela en Italie vers le dixième siècle. Les Italiens modernes attirèrent dans leurs villes des peintres grecs, dont tout le mérite se bornait à faire de simples camaïeux; car l'art du clair obscur était encore ignoré. Titien et Corrège passent pour avoir imaginé les premiers cette partie de l'art, laquelle constitue la beauté de la peinture, et détermine son illusion (1).

---

(1) Titien, né en 1477, mourut en 1576, et Corrège, né en 1494, est mort en 1534.

Peu de tems après parut Cimabué, que l'on peut considérer comme le restaurateur de la peinture chez les peuples modernes. Cimabué apprit son art de deux peintres grecs appelés à Florence pour peindre la chapelle des Gondis. Cimabué, lié d'amitié avec les poètes les plus célèbres de son tems, aidé de leur instruction, il ne tarda guère à perfectionner son talent, et à répandre la lumière dans toutes les parties des beaux-arts. Les peintures de Cimabué ne nous présentent encore qu'un dessin aride d'un style sévère, d'un goût noble et élevé; la couleur en est froide et plate, et les contours se détachent sur un fond bleu, vert ou jaune clair, suivant l'effet qu'il voulait rendre. Cette manière de peindre donne l'idée la plus exacte des peintures grecques. On sait que la peinture des anciens n'était que d'une seule teinte, et que leurs figures n'étaient formées que par des lignes d'une seule couleur, qui était ordinairement le rouge brun, le cinabre ou le minium. Au lieu du rouge, on employait quelquefois le blanc, et les historiens s'accordent à dire que Zeuxis peignait des camaïeux en blanc. Ce genre de peinture, couché ordinairement à plat sur des fonds violet uni, brun foncé ou noir s'appelait *monochrome* ou d'une seule couleur. Les anciens peignaient aussi des camaïeux de couleur rouge sur des fonds noirs, semblables aux peintures des vases grecs, vulgairement appelés *vases étrusques*. Cependant, parmi les antiquités de la Malmaison, on voit les neuf muses, peintes sur un enduit calcaire fort épais, semblable à notre ciment. Elles sont de plusieurs teintes, à peu près comme nos tableaux; mais les couleurs couchées à plat ne sont point fondues, et il n'y a dans ces morceaux curieux, que l'on a découverts à Herculanum, ni intelligence du clair-obscur, ni science dans la manutention du pinceau : le dessin même n'en est ni beau ni régulier; mais le style des draperies rappelle celui des bas-reliefs antiques. D'après ces observations, nous serions donc autorisés à croire que ce que l'on raconte de Zeuxis (1), célèbre peintre grec, n'est qu'une amplification faite à plaisir, pour exprimer la force de son talent. On rapporte que Zeuxis avait représenté un jeune homme qui portait une corbeille remplie de raisins, et que les oiseaux, trompés par la ressemblance très-naturelle de ce fruit, vinrent les becqueter. Ce conte nous rappelle naturellement celui que l'on débite encore sur Michel Ange, que l'on accuse d'avoir poignardé un modèle, d'après lequel il peignait un christ, afin de mieux saisir l'expression d'un homme expirant d'une mort violente. On concevra bientôt, même

(1) Zeuxis, peintre grec, natif d'Héraclée, mourut dans la Macédoine, il florissait vers l'an du monde 1364.

sans autre explication, que l'affaiblissement naturel et l'état convulsif des muscles d'un sujet que l'on fait mourir de cette manière, ne conviennent nullement à l'expression de Jésus-Christ mourant, dont les souffrances sont impassibles, et doivent être exprimées par le sentiment noble de la résignation, et non par l'expression de la douleur aiguë ou commune : d'où nous concluons que Michel Ange n'a point commis le meurtre dont on l'accuse, tel passionné qu'il ait pu être pour son sujet.

Etat de la peinture en France, dans les quatorzième et quinzième siècles.

Nous avons parlé dans notre discours sur la sculpture d'une académie de peinture élevée sous les auspices des rois Charles V et Charles VI ; nous dirons que cette heureuse et nouvelle institution pouvait être considérée comme une aurore favorable aux arts, mais nous n'avons conservé des premières époques de la fondation de cette compagnie, que la date de son institution, les noms des fondateurs, celui de gringoneur, l'un de ses membres, auquel on attribue l'invention des cartes à jouer, et ceux de plusieurs peintres sur verre, lesquels reçurent des privilèges et des marques de distinction de ces mêmes rois de France.

Nous possédons dans notre Muséum les portraits d'Isabelle de Bavière, de Charles VII, de la pucelle d'Orléans, du chevalier Bayard et de Louis XI, tous peints d'après nature ; mais nous ignorons les noms des auteurs de ces ouvrages, et nous n'osons pas même affirmer qu'ils sont peints à l'huile, quoiqu'un manuscrit de Théophile le Prêtre, écrit au plus tard dans le onzième siècle, nous fournisse un passage qui prouve que la *peinture* à l'*huile* était connue plus de quatre cents ans avant la prétendue découverte qu'en fit Jean Van-Eyck. Voici ce que dit cet auteur sur la peinture à l'huile, chap 23, intitulé *de Coloribus oleo et gummi*...... « Toutes sortes de couleurs peuvent se broyer avec la même sorte d'huile, et s'employer sur les ouvrages en bois, seulement dans les choses qui peuvent se manier facilement, et par conséquent se sécher au soleil, parce que toutes les fois que vous avez appliqué une couleur, vous ne pouvez en mettre une autre pardessus que la première ne soit bien séchée : procédé qui, dans les ouvrages sur toile, est long et trop ennuyeux ». Voici ce que le même auteur rapporte sur la composition de la peinture à la gomme : « Si vous voulez hâter votre travail, prenez de la gomme qui coule du *cerisier* ou du *prunier*, et après l'avoir coupée bien menue, mettez-là dans un vase d'argile, versez beaucoup d'eau dessus ; exposez-là au soleil en été, et sur des charbons

en hiver, jusqu'à ce que la gomme soit devenue liquide; ayez soin de bien la mêler avec un bâton rond; ensuite passez-là par un linge, et après broyez les couleurs et mettez de cette eau gommée dedans. Toutes les couleurs peuvent se broyer et s'employer avec cette gomme, excepté cependant le *vermillon*, la *céruse* et le *carmin*, qu'il faut broyer et employer avec du *blanc d'œuf*».

§. Ier.

Nous possédons, dans notre Muséum, deux tableaux français peints sur bois, que nous attribuons à des peintres de l'académie de Saint-Luc; dont nous avons parlé plus haut. Le premier, représente la nombreuse famille des Ursins, à la tête de laquelle on voit Jean Juvenel des Ursins, chevalier et baron de Traisnel, conseiller du roi, et Michelle de Vitri, sa femme; suivent leurs enfans, qui sont tous à genoux ayant les mains jointes. Ce tableau, d'une couleur plate, et d'un dessin médiocre, pourrait être de ce même Gringoneur dont nous avons parlé plus haut. Car il y a des rapports singuliers dans le dessin et dans la couleur plate de ce tableau avec les cartes à jouer. Cependant nous ne pouvons considérer les cartes, dont le dessin est chargé et burlesque, que comme des caricatures que le peintre a inventé pour amuser le roi pendant sa maladie. Le second tableau est dessiné d'une manière barbare, sans connaissance aucune de l'ostéologie et de l'anatomie; cependant la couleur est forte et fraîche, et les expressions belles et vraies. Ce tableau représente Jésus-Christ détaché de la croix, lequel est accompagné de l'abbé Guill[illegible]me et de sa famille qui y est également représenté. Ce qu[illegible] de plus remarquable dans cet ouvrage, c'est une vue du Louv[illegible]e l'on voit dans le fond, tel qu'il existait alors: on croit qu'il a [illegible]é peint en 1390, environ; car Guillaume III, abbé de Saint-Germain-des-Prés, qui en fit don à son église, mourut en décembre 1418.

En général, les premiers tableaux peints à l'huile, sur le bois, qui n'a point reçu l'apprêt d'une détrempe, telles que ceux dont nous venons de parler, n'offrent aux curieux et à l'amateur qu'une représentation de la nature, telle qu'on la voit, avec ses défauts, dans un dessin sec et aride, dans un travail peiné, dans des draperies longues, et dont les plis sont cassés sans intention; dans des figures dont les expressions sont insipides; cependant ils ne sont pas sans intérêt, puisqu'ils nous retracent le goût, les ornemens et les parures du tems où ils ont été faits. Philippe Lebon, duc de Bourgogne, protecteur zélé de tous les arts, exerça les talens de Jean de Bruges; il fit exécuter les plus beaux tableaux de ce peintre, à ses manufactures de tapisseries [illegible]blies, par ses

ordres, dans les Pays-Bas, les plus anciennes et les seules qu'il y eut alors en Europe. Les belles tapisseries du Vatican, que l'on a vues à Paris, ont été faites dans les manufactures du duc de Bourgogne, d'après les cartons même de Raphaël.

Etat de la peinture en France, dans le seizième siècle.

Léonard de Vinci, appelé en France par le souverain, fut le premier qui donna publiquement des leçons de peinture. Il enseigna aux Français les élemens de l'art, et leur indiqua les règles qui constituent le vrai beau et le grand style. Ses compositions sont savantes, ses expressions nobles, vraies, et ses attitudes naïves sans être triviales; telles enfin que nous les représentent son tableau de la Cène, si bien gravé depuis par Morghen, et encore mieux dessiné par MM. Vicaret, l'un des savans qui ont accompagné l'Empereur Napoléon en Egypte. Léonard de Vinci est minutieux dans l'exécution de ses tableaux; ils sont tellement finis qu'ils montrent quelquefois de la sécheresse. La couleur des peintures de Léonard est vigoureuse sans être belle, et tire un peu trop sur le noir. Ce peintre savant fit le portrait de François Iᵉʳ, qui lui donna des témoignages de distinction et même d'amitié, jusqu'à la mort.

§. Iᵉʳ.

Comme Jupiter, du haut de son trône, dirigeait les Dieux de l'Olympe, selon l'opinion des anciens; tel Michel Ange parut au-dessus des artistes les plus célèbres de son siècle. Michel Ange ne sacrifia point aux grâces; il n'eut point l'art d'introduire dans ses contours le moëleux et l'élégance du grand Raphaël. Sa main savante crayonnait un trait avec la rapidité de la foudre, mais sans souplesse. D'un caractère fort, plutôt que sensible, Michel Ange était loin, dans ses expressions, de cette douceur enchanteresse qui séduit le spectateur, et que l'on trouve sous les couleurs les plus aimables dans le tableau de l'*Ecole d'Athènes*, étonnante composition de son jeune contemporain. Des compositions fortes, des pensées hardies, et propres à faire ressortir ses connaissances anatomiques, l'art d'émouvoir par des mouvemens puissans et exprimés par une exécution bien sentie, faisait rechercher à ce grand génie, les sujets dans lesquels il pouvait déployer, avec avantage, toutes les conditions de son art. La conception de son *Jugement dernier*, qu'il a peint dans la chapelle Sixtine, est peut-être la production la plus extraordinaire qui ait jamais paru dans les arts; elle réunit à un dessin parfait une telle énergie dans

les expressions et dans les attitudes, qu'elle fixe à la fois tous les regards, et suspend les facultés physiques de ses admirateurs.

Raphaël, ce beau génie dont l'Italie et l'Europe entière s'honorent, peut être considéré comme le peintre le plus célèbre qui ait jamais paru. Il a su réunir, dans ses ouvrages, toutes les parties qui constituent l'art du dessin; et le surnom de *peintre surhumain* lui est dû à tous égards. Ses compositions sont grandement conçues et bien pensées, ses figures sont nobles, sveltes et savamment dessinées; ses draperies paraissent légères et mobiles; ses expressions parlent à l'âme, et tous ses airs de tête ont quelque chose de divin. En effet, existe-t-il une composition plus grande, plus noble, mieux entendue et mieux dialoguée que celle de son Ecole d'Athènes? Il est reconnu que l'antiquité n'a rien produit de plus parfait. Quoi de plus sentimental que son tableau du sommeil de l'enfant Jésus, conservé au Musée Napoléon? Que de douceur, que de grace, que de modestie dans la figure de cette tendre mère, qui lève doucement un voile pour jouir de la vue de son enfant! O combien l'expression de l'enfant Jésus est douce! qu'elle est admirable! Il dort, mais on aperçoit le souffle qui l'anime; on devine la couleur tendre de ses yeux; son sommeil calme est celui de la Divinité. Raphaël a mis plus de coquetterie que de vérité dans son tableau connu sous le nom de *Vierge à la chaise*. Celui de la Sainte Famille, qu'il fit pour François Ier, est parfait; mais les figures ont tellement d'afféterie dans le geste, comme dans l'attitude, que l'on ne saurait retrouver dans ce grand ouvrage, la conception sévère du peintre de l'Ecole d'Athènes. Que de naïveté et de beautés réelles dans son tableau de la *Belle Jardinière*, chef-d'œuvre de l'art, si bien gravé par M. Desnoyers (1)! Il serait trop long de décrire ici toutes les productions de ce grand peintre qui termina sa vie à l'âge de 37 ans, après avoir achevé sa *Transfiguration*. Le génie de Raphaël se manifeste dans tous les genres. Que de grace dans la composition des arabesques, du Vatican! que de fraîcheur dans le coloris, que de légèreté dans l'exécution! Rien ne lui échappe, rien ne lui est étranger; c'est le peintre des peintres, ou plutôt c'est *le peintre universel* Ce n'est qu'après avoir vu les ouvrages de Michel Ange que le génie de Raphaël s'est développé. Renfermé dans l'école de Pierre Perugin son maître, il avait reçu de lui une manière de faire sèche et dénuée de grace. Frappé comme d'une lumière céleste à la vue de la chapelle Sixtine, que peignait Michel Ange, il compara de suite les statues

(1) M. Desnoyers, célèbre graveur, a été choisi par l'administration du Musée Napoléon, pour graver ce beau tableau; depuis il a mis au jour la gravure du Bélisaire de M. Gérard, et le portrait en pied de l'Empereur.

des Grecs avec la belle nature ; et prenant, pour ainsi dire, le suc de ces deux substances qu'il allia à sa manière de sentir, il devint un peintre sublime.

Raphaël, peignant à fresque une des loges du Vatican, avait fait une tête du Père Eternel, fort belle à la vérité, et très-majestueuse ; mais ce n'était qu'une tête humaine. Michel Ange en avait fait une à la voûte de la chapelle Sixtine ; et la suprême majesté, l'air *sur humain*, le caractère sublime, la fierté divine qui l'animaient, firent sur Raphaël la plus profonde impression. Plein du beau qu'il vient de saisir, il retourne à ses travaux et fait un Dieu.

Michel Ange fut voir à son tour la peinture de Raphaël, dans le petit Farnèse, dans le moment où il n'y était pas, et pour lui faire connaître qu'il était venu, il dessina au charbon une tête de Faune dans un coin du plafond. Raphaël, en la voyant, s'écria que ce ne pouvait être que Michel Ange qui eût fait le dessin. Il le respecta en ne mettant rien à l'endroit : on le voit encore. Raphaël a eu un nombre considérable d'élèves, qui ont répandu dans les arts dépendant du dessin, les principes et la belle manière de leur maître.

Corrège, les frères Carrache, Dominiquin, Albane, le peintre des Grâces, parurent dans la suite ; et c'est ainsi que l'Italie est devenue la première école du monde. Cependant Titien avait déjà illustré l'école Vénitienne, dont il fut un des chefs, par de grandes et nombreuses productions. Titien, né à Cador, dans le Frioul, en 1477, fut l'introducteur des beaux principes du coloris et du clair-obscur. Quelle douceur dans les contours de ses figures ! Il les fondait tellement sur les bords qu'ils ne produisent à l'œil la forme des corps, que par la perspective aërienne et par la distance que doit prendre le spectateur pour examiner le tableau. Que de vigueur, que de finesse dans ses ombres ! Que de pureté et d'harmonie dans la couleur générale de ses tableaux ! Titien avait tellement étudié la valeur de la lumière et l'effet que doit produire un corps posé près d'un autre corps, et celui d'un ton placé à côté d'un autre ton, qu'il rendit les effets de la nature avec tant de magie, qu'on oublie, en voyant ses productions, que c'est de la peinture. Nous avons copié plusieurs tableaux de Titien ; et nous avons été à même d'étudier la manière de peindre de ce maître, dans une des plus belles galeries de l'Europe (1), cette galerie contenait beaucoup de chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'art ;

(1) La galerie d'Orléans dans laquelle j'ai copié les plus beaux ouvrages de Titien, était composée d'un nombre considérable de tableaux de tous les grands maîtres ; cette collection unique alors en Europe, a été vendue en 1799, par Louis Philippe, duc d'Orléans.

et nous avons observé que Titien, pour peindre, se servait de toiles ou de panneaux imprimés en blanc. Nous avons encore remarqué qu'il ébauchait ses tableaux très-solidement, en mettant beaucoup de couleurs, qu'il tenait très-claires; et il donnait à ses ombres la valeur de la lumière, parce qu'il ne considérait l'ombre que comme un incident. Il revenait ensuite sur cette préparation avec des couleurs légères, mais plus fortes pour les ombres, et plus fraîches pour les lumières : c'est cette manière de peindre qu'on appelle *glacis*. Jamais Titien n'a posé sur ses tableaux un ton cru entier ou isolé d'un autre ton; et toutes ses couleurs sont tellement fondues et amalgamées les unes dans les autres, qu'au premier aperçu de ses ouvrages, on ne voit qu'une masse d'harmonie. Ce grand peintre avait un art particulier pour peindre les étoffes; et nous avons remarqué que d'abord il les peignait en blanc ou en jaune, et qu'il les préparait ainsi à recevoir la teinte colorante dont il avait besoin pour l'effet général de son tableau. Son élève, Paul Véronèse, a poussé le coloris au plus haut degré de perfection, ce qui est bien prouvé par l'effet que produisent les beaux et magnifiques tableaux de ce grand maître, que l'on a exposés au Musée Napoléon. La riche et savante manière de peindre de Titien et de Paul Véronèse s'enseigna ensuite avec tant de succès à Venise, que la réputation de cette école balança bientôt celle des écoles Romaine et Lombarde.

§. II.

Pendant que l'Italie était si florissante, la France comptait à peine un peintre d'histoire, lorsque Jean Cousin parut. Cependant, avant l'époque de la renaissance de nos arts, on avait déjà vu plusieurs peintres verriers, quelques sculpteurs et des architectes habiles, desquels nous avons parlé plus haut. Le tableau le plus remarquable que nous a laissé Jean Cousin, c'est son Jugement dernier, qu'il fit pour la sacristie des Minimes de Vincennes. Il est reconnu que ce tableau de chevalet, l'ornement du Musée Napoléon, est le premier tableau peint à l'huile de la main d'un Français. Lorsqu'il parut, il excita généralement l'enthousiasme; et la réputation de son auteur balança un moment celle des maîtres Italiens. Cette belle production, que nous allons décrire, fut en effet le résultat d'une étude approfondie, d'un travail raisonné; et il ne fallait pas moins que le talent de Jean Cousin, pour renfermer, dans un cadre aussi resserré, un sujet aussi vaste. Nous diviserons la composition de ce tableau en deux parties, telles qu'elles se présentent à l'œil; c'est-à-dire, en partie *supérieure* et en partie *inférieure*.

La partie supérieure représente le *Paradis* où le trône de Dieu. L'artiste voulant rendre d'une manière sensible à tous les yeux le séjour de délices dans lequel les âmes heureuses goûtent des plaisirs ineffables, l'a supposé placé dans le vide immense de l'espace, et l'a posé sur des nuages soutenus dans les airs, au bas desquels se groupent huit anges dont sept sonnent la fatale trompette du jugement, tandis que celui du milieu montre la croix de Jésus-Christ comme le signe autour duquel tout doit se rallier : on voit aussi de chaque côté la foule des saints et des femmes bienheureuses, l'image des étoiles qui roulent sur nos têtes, et qui brillent dans les cieux. Les angles supérieurs du tableau sont fermés par la représentation des quatre prophètes Joël, Jérémie, Isaïe et Daniel. Au milieu du cortége céleste, on voit Jésus-Christ assis sur un cercle d'or, symbole de son immortalité, et l'image du zodiaque sur lequel roule sans cesse le soleil, ayant la sainte Vierge à sa droite, et saint Jean à sa gauche; il touche de ses pieds divins le globe immense de ce vaste univers; et comme Saturne, une faucille ou *harpa* à la main, il est environné de toute sa gloire. C'est dans cette position surhumaine que le fils de l'homme, animé d'une justice toute divine, va prononcer sur le sort des hommes et des femmes qui ont peuplé la terre depuis l'origine des siècles : les chérubins, les séraphins et une multitude d'anges placés autour de lui entonnent des chants religieux, et forment un mélodieux concert.

La partie inférieure du tableau représente la terre que l'auteur a divisée en plusieurs plans, pour donner de la clarté aux diverses scènes qu'il a voulu peindre. Sur le devant, on voit un ange assis sur des ruines d'architecture; il semble appeler les morts du fond de leurs sépulcres, et les animer de nouveau pour les présenter au tribunal de Dieu. Chargé du pouvoir suprême, et premier organe de la divinité, d'un œil pénétrant il distingue les *bons* des *méchans*; il les sépare, et met entre eux un intervalle immense. Là c'est un squelette qui se couvre de chair, et s'anime peu à peu : plus loin, c'est une mère qui soulève son linceul, et implore la miséricorde divine en faveur de sa famille. Son œil est humide de pleurs, mais l'espérance est sur ses lèvres. De l'autre côté, on voit une barque conduite par des monstres affreux qui entassent, dans son intérieur, des maris pervers, des mères dénaturées, des enfans ingrats, des rois fainéans et insoucians, des pontifes criminels et des prélats lubriques : ce qui est très-bien exprimé par un épisode ingénieux que l'on avait reproché au grand peintre Michel Ange, et que Jean Cousin n'a pas craint de renouveler ici. Des démons actifs et rugissans de rage, retirent ces personnages d'une caverne, pour leur faire passer le grand fleuve, et les conduire aux enfers.

Sur le second plan du tableau, on remarque un ange debout, occupé à retirer des catacombes les âmes bienheureuses, tandis que de l'autre côté on aperçoit comme à travers une vapeur, l'appareil effrayant de plusieurs supplices. D'abord on voit la roue d'Ixion sur laquelle tournent des corps animés, tandis que monté sur une tour, un démon, armé d'une massue, frappe à coups redoublés les hommes et les femmes que l'on fait passer devant lui, pour les précipiter du haut de la tour, et les plonger dans un gouffre de feu. Il serait trop long de décrire la variété des supplices représentés sur cette partie du tableau de Jean Cousin. La foule d'idées que font naître ces images, arrête une description qui nous entraînerait nécessairement dans des longueurs de détail; nous nous contenterons donc de rendre hommage au génie de l'artiste, et nous inviterons nos lecteurs à examiner plus particulièrement son ouvrage.

Au côté opposé des scènes effrayantes que nous venons de décrire, on remarque un temple magnifique, orné de colonnes d'émeraudes et de rubis. Saint Pierre ouvre les portes de ce temple, et l'on voit à ses pieds un cortége considérable de bienheureux se précipiter en foule pour en obtenir l'entrée. Enfin, ce magnifique tableau, la première production de l'école française, comporte quinze plans différens, enrichis d'un nombre incalculable de figures posées sans confusion et dans des attitudes variées. Le fond du tableau représente une ville assiégée par la chûte des planètes et celle des étoiles : cette ville symbolique s'abîme, et s'embrâse sous le feu qui la dévore: *c'est alors que le fils de l'homme paraîtra tout resplendissant de lumière :* ces paroles sacrées font assez connaître le sens mystérieux qu'elles renferment. Le dessin du tableau est beau et d'un grand caractère, la couleur est douce, harmonieuse et bien fondue; un siècle après sa confection, il a été buriné dans le même format par Pierre de Jode, qui en fit hommage à Louis XIII.

A la même époque parut aussi Léonard de Limoges, émailleur de François I[er], lequel fit un nombre considérable de beaux tableaux pour Henri II et pour les rois ses fils; il eut pour élève Jacques Courtois, qui fut chargé de la conduite de sa manufacture après sa mort.

Ce fut aussi vers ce tems-là que parut le célèbre François Clouet, dit Janet (1), peintre des portraits de la cour de Fran-

---

(1) Francois Clouet (dit Janet), né à Tours, fut peintre des rois François II, Charles IX, et Henri III; il faisait bien la miniature et le portrait : c'est le dire de Ronsard, qui a fait son éloge en vers. On a écrit son nom de ces deux manières, *Jeannet* et *Janet ;* nous nous en tiendrons à cette dernière.

çois Ier. Janet, né à Tours, et célébré de son tems par Ronsard, faisait bien la miniature, et peignait passablement à l'huile; il a cherché dans ses ouvrages à imiter la manière de Léonard de Vinci; ses peintures sont généralement peu empâtées, mais on y trouve beaucoup de vérité, même de la finesse : il s'attachait particulièrement à rendre avec beaucoup de vérité les costumes de son tems. Janet a peint la majeure partie des personnages de la cour de François Ier, de Henri II et de celle de Henri III. Ses portraits sont ordinairement d'un moyen format, fini comme de la la miniature, et peints sur bois de noyer.

Janet a dessiné d'après nature un nombre considérable de portraits des principaux personnages des règnes ci-dessus; ce qui nous autorise à croire qu'il commençait par dessiner aux trois crayons les personnes qu'il voulait peindre, et qu'ensuite il copiait à l'huile le dessin qu'il avait fait d'abord d'après nature; car sa peinture est tellement légère, qu'elle ressemble beaucoup à un dessin que l'on aurait colorié avec de l'huile (1).

Parmi les peintres et les sculpteurs qui ont illustré la France dans le seizième siècle, nous ferons remarquer le célèbre François Quesnel (2), premier peintre de Henri III; il mourut en 1616, à l'âge de soixante-treize ans. Quesnel composait fort bien l'histoire; ses compositions sont grandes et bien conçues; son dessin est noble, et se ressent de la manière florentine qu'il avait voulu imiter; ce peintre savait bien les mathématiques, et il fut le premier qui leva le plan de Paris. François Quesnel, dit Maroles dans ses Mémoires, fut chéri du roi Henri III et de toute sa cour, et surtout du chancelier de Chiverny, qui ne put jamais le faire consentir à son agrandissement. *Ses portraits sont souvent confondus avec ceux de Janet, auquel il succéda.* Son désintéresse-

---

(1) Il y a tout lieu de croire que Janet jouissait d'une grande facilité pour exécuter ses dessins, car j'en connais plusieurs collections nombreuses. Lord Carhile en a formé une suite de cent cinquante dans un voyage qu'il fit en Flandres, et il m'en a envoyé les gravures d'Angleterre, qui imitent parfaitement la manière de l'original. J'en possède plus de trente, parmi lesquels on remarque ceux de François Ier., de Claude de France, de Diane de Poitiers, et ceux de monsieur et de madame de Villeroy. M. Lebreton, secrétaire de la 4e. classe de l'Institut de France, en a recueilli aussi un certain nombre dans lesquels il s'en trouve de très-beaux. D'autres amateurs des arts en ont également réuni dans leurs cabinets. La suite des portraits qu'il a peints à l'huile est si nombreuse, qu'il serait difficile de les rassembler.

Je possède aussi deux dessins à la plume et au trait faits par un certain Nanci, artiste, dont le nom ne nous est pas connu, lesquels sont signés et datés 1535.

(2) François Quesnel est né dans le palais royal d'Edimbourg, d'un français qui était issu d'une ancienne noblesse écossaise.

ment lui fit également mépriser l'acquisition et la perte des biens de la fortune, et sa modestie lui fit refuser l'ordre de Saint-Michel, que le roi Henri IV voulut lui donner.

Martin Freminet mérite aussi d'être classé parmi les grands maîtres : on assure qu'il est le premier peintre français qui passa en Italie pour perfectionner son talent.

La manière de Freminet est grande, belle; ses inventions un peu gigantesques et tout à fait dans le style florentin. Sa façon de peindre est suave, mais sa couleur est rembrunie. Les meilleurs ouvrages de Freminet sont les plafonds de la chapelle du château de Fontainebleau, celui de la chambre du roi, les quatre évangélistes qu'il a peints dans le château de Richelieu, un petit salon pour la reine Marguerite de Valois, à Colombes, et une copie de la sainte famille de Raphaël, qui décore la chapelle de la Malmaison.

De la peinture en France dans le dix-septième siècle.

Le dix-septième siècle a vu naître deux peintres d'histoire, dignes de figurer auprès des plus grands maîtres; Nicolas Poussin et Eustache Lesueur. Lesueur, doué d'un sentiment fin et délicat, a mis généralement peu de force dans ses compositions : images de son âme, elles sont douces et mélancoliques. Ses expressions sont tendres, peu énergiques; sa couleur est suave. Lesueur s'est élevé au dessus de lui-même dans l'exécution de son tableau de Saint-Paul, qui fait bruler les livres de la bibliothèque d'Ephèse. Il est sagement et grandement composé; ses figures ont de l'énergie sans violence : le dessin en est beau et l'exécution vigoureuse; et c'est à juste titre que cette belle et savante composition lui valut le titre de *Raphaël français*. Lesueur, comme Raphaël, qu'il avait choisi pour modèle, mourut d'une mort prématurée, événement funeste qui a privé la France d'un nombre considérable de chefs-d'œuvre. Le génie de Poussin, appelé le *peintre des philosophes*, le place au-dessus des peintres anciens et modernes. En effet, que de grandeur dans ses compositions! Que de combinaisons savantes dans la distribution de ses tableaux! Que de vérité, que d'accord dans ses expressions et dans les mouvemens des figures entr'elles! Cependant son dessin est souvent lourd et dénué de grace; sa couleur est sombre, sa manière de peindre peu facile et nullement agréable: mais on est tellement frappé par l'ensemble général et le sublime de l'invention, que ce grand maître arrête le spectateur par la simple pantomime des personnages qu'il a mis en action. Il serait trop long de décrire ici les nombreuses productions de Nicolas Poussin; nous fixerons cependant l'attention de nos lec-

teurs sur son beau tableau de *Moïse exposé sur les eaux*, pour leur donner une idée des savantes compositions de ce grand homme.

Avant d'arriver à la description du tableau que nous voulons rappeler ici, nous avons besoin d'établir le fait tel que l'histoire nous l'a transmis. « Moïse, fils d'Amram et de Jocabed, naquit » l'an 1571 avant notre ère. Le roi d'Égypte s'apercevant que les » Hébreux devenaient un peuple redoutable, quoique soumis à » l'esclavage dans ses états, rendit un édit par lequel il leur or- » donna de *jeter dans le Nil tous les enfans mâles*.... Jocabed, » ayant tenu son fils caché pendant trois mois, fit un petit pannier » de jonc, l'enduit de bitume, y déposa son jeune fils, et confia le » tout aux Dieux, en l'exposant sur les eaux du fleuve. Thermutis, » fille du roi, se promenant au bord du Nil, vit flotter sur l'eau le » jeune Moïse, blotti dans son pannier, se le fit apporter; et frap- » pée de la beauté et de la grace naturelle de l'enfant qui lui ten- » dait ses petits bras pour la caresser, elle voulut le garder. Trois » ans après, cette princesse l'adopta pour son fils et l'appela *Moïse*, » qui veut dire: *sauvé des eaux*, et le fit instruire avec soin dans » toutes les sciences des Egyptiens. »

Mais son père et sa mère, auxquels cet enfant fut remis par un évènement imprévu, s'appliquèrent encore à lui enseigner la reli- gion de ses ancêtres. Voici comment le petit Moïse retourna dans les mains maternelles: « Lorsque la fille de Pharaon trouva Moïse » exposé sur le Nil, Marie, sa sœur aînée, qui était présente, » s'offrit pour aller chercher une nourrice à cet enfant. La prin- » cesse agrée ses offres. Marie courut chercher sa mère, à qui » l'on donna l'enfant à nourrir. » Examinons maintenant le chef-d'œuvre de l'art que nous a laissé le célèbre Poussin.

Une vaste campagne, que le Nil arrose de ses eaux, présente à nos yeux les riches trésors d'une parfaite abondance. Le fleuve est représenté, dans ce tableau, par un vieillard à demi couché, appuyé sur un Sphinx et sur son urne. Couronné de fleurs; il tient une corne d'abondance; et près de lui, on voit un autel chargé de présens, et deux arbres majestueusement élevés, dont les rameaux lui servent d'ombrage, et auxquels sont appendus les attributs qui appartiennent aux arts et les emblèmes qui caractérisent les sciences. Ces détails, ingénieusement placés, peignent parfaitement la bonne et heureuse civilisation dont jouissaient les habitans de la Basse-Egypte. On sait d'ailleurs que le Nil, par la régulière intumescence de ses eaux, verse l'abondance dans cette contrée, en donnant aux terres un engrais nécessaire à leur fécondité. Les Egyptiens reconnaissans le mirent au rang des Dieux; et c'est sans doute pour exprimer le culte que cette nation rendait au Nil, que le savant Poussin, attentif à rappeler dans ses compositions tous les détails qui servent à caractériser ses sujets, a placé près du

fleuve un autel chargé de fleurs et de fruits, et qu'il a suspendu autour de lui les attributs des sciences et des arts. La vaste cité, la demeure des rois d'Egypte, lieu magnifique, où les Ptolémées et les Pharaons étalaient un luxe vraiment asiatique, forme en partie le fond de ce beau tableau. La tour du palais des rois, la sommité du temple consacré à Osiris et à la grande déesse Isis, s'élevant jusqu'aux cieux, annoncent aux voyageurs étonnés l'existence d'une ville puissante et d'un peuple civilisé.

Sur le devant de la scène, et au bord du fleuve, on voit le petit Moïse, âgé de trois mois, couché dans sa corbeille de jonc, et flottant sur les eaux. Sa mère, encore à genoux et baissée vers la terre, dans la posture d'une femme qui dépose quelque chose sur un plan plus bas que celui qu'elle occupe, les mains ouvertes, laissant couler à regret son trésor, la tête un peu levée, cette tendre mère exprime, par son regard, sa douleur et son inquiétude : on aperçoit sur son visage les combats qui déchirent son cœur. Quel exemple de soumission ! L'obéissance aux lois l'emporte ici sur la tendresse maternelle ! Poussin ! quelle âme avais-tu donc pour rendre sur la toile les scènes les plus touchantes, par un simple geste et un seul regard !

Le père de Moïse, second chef-d'œuvre de l'art, enveloppé de son manteau, la tête baissée, la main droite fermée et appuyée sur son cœur ; ce père infortuné, comme s'il était séparé de la nature entière, ne prend aucune part au danger qui menace son fils. Amram obéit et renferme sa douleur dans son âme ; on le voit triste et rêveur, cheminer seul vers la ville, en côtoyant le fleuve. Cependant Aaron, encore enfant, les yeux attachés sur la corbeille, suit son père ; mais craignant de le perdre, il tient, par derrière, le pan de son manteau pour lui servir de guide ; expression naturelle à l'enfance et frappante de vérité, puisqu'elle peint si bien l'ingénuité, la timidité et la crainte d'un enfant, qui, sans connaître le sort que l'on destine à son frère, fixe ses yeux sur lui, étonné seulement du fait extraordinaire qui se passe dans sa famille.

Sur le second plan du tableau, on voit Marie, sœur de Moïse, et l'aînée des enfans d'Amram, qui aperçoit dans le lointain Thermutis, fille de Pharaon, accompagnée de ses femmes, se promenant sur les bords du fleuve. Attentive à la disposition de la corbeille, que les eaux du Nil semblent porter naturellement vers cette princesse, Marie en conçoit les plus grandes espérances pour son frère : épisode charmant que Poussin a rendu avec beaucoup de grace. Sa tête est à demi penchée ; le sourire de l'espérance est sur ses lèvres, et elle pose malicieusement son doigt indicateur sur sa bouche, tandis que, de l'autre bras, elle montre au spectateur le groupe que forme la princesse, négligemment appuyée sur ses femmes. Quel contraste frappant avec la consternation si

bien sentie d'Amram et de Jocabed ! Qui peindra mieux que Poussin les angoisses d'une mère et la douleur d'un père, forcé de sacrifier son fils à une loi barbare ? Cette belle composition est à la fois un chef-d'œuvre de l'art et d'invention.

Poussin a prouvé qu'un peintre d'histoire ne pouvait acquérir une gloire durable qu'en consacrant ses crayons et ses pinceaux à des faits mémorables, et que c'est les profaner, et pour ainsi dire, prostituer la peinture que de l'employer à des frivolités qui ne durent qu'un jour, lesquelles passent avec les modes qui les ont fait naître.

Quels sont les peintres du siècle de Louis XIV que nous pourrions citer après Eustache Lesueur et Nicolas Poussin? Serait-ce Pierre Mignard ou Bon-Boulogne, dont les compositions insignifiantes ne disent rien à l'âme? Admirerons-nous les compositions de Coypel, dont les tableaux monotones ne montrent qu'une pédante afféterie et une exécution fade? Parlerons-nous des peintures de Jean Jouvenet et de Charles de la Fosse? Cependant, la réputation que l'on a faite à ces peintres, en les comparant à Titien, à Paul Véronèse et à Rubens, mérite bien que l'on dise un mot de leurs productions. Si nous examinons d'abord le talent de Jouvenet, sous le rapport du dessin, nous n'y trouverons point d'étude de la nature, point de vérité dans les nus, point de noblesse dans le choix des formes et point de style dans les draperies. Si ensuite nous détaillons ses tableaux sous le rapport de la couleur, nous cherchons et ne trouvons point les demi-teintes savantes et moëleuses de Titien, ni les brillans effets de lumière de Paul Véronèse, dont le pinceau fait illusion sans être forcé; enfin, nous n'y voyons pas davantage la couleur forte et prononcée de Rubens. Si nous passons ensuite à l'analyse des tableaux de la Fosse, nous voyons des figures lourdes, sans graces et sans goût, enveloppées dans des draperies chiffonnées au hasard. Son clair-obscur se compose généralement d'une couleur brune qu'il répandait sur la totalité de ses figures, en dégradant insensiblement cette couleur uniforme et en laissant cependant briller le groupe principal du tableau, par un effet de lumière auquel il donnait un ton jaune ou rouge, suivant les circonstances; et c'est ainsi que les tableaux de la Fosse nous montrent les effets d'une lumière factice, et qu'ils nous paraissent avoir été peints à la clarté d'une lampe; voilà ce qu'on appelait alors peindre dans la manière de Rembrant.

Que dirons-nous des productions du célèbre Lebrun, vantées par les enthousiastes du siècle de Louis XIV? Que deviendront-elles, si nous les mettons en parallèle avec les tableaux de Nicolas Poussin et même avec ceux d'Eustache Lesueur? Dans les grandes peintures des batailles d'Alexandre, par Lebrun, comme dans beaucoup d'autres de ses compositions, on ne verra que des ajus-

temens symétriques, des figures méthodiquement posées et placées comme des acteurs sur un théatre. On ne trouve point d'épisodes inutiles dans les inventions de Nicolas Poussin : toutes les figures de ses tableaux ont l'attitude et le mouvement propres à leur situation; elles parlent entre elles; elles sont bien à la scène; on n'y voit rien de trop ni de trop peu. Dans les productions de Lebrun, on est frappé d'abord par une multitude de personnages inutiles au sujet qu'il a voulu représenter; on y voit des attitudes académiques, arrangées exprès pour former des groupes, ou pour faire des repoussoirs. Le Brun a cherché à éblouir les spectateurs par de grands développemens et par des épisodes forcés, sans penser que, dans un tableau, toutes les figures qui le composent doivent concourir au même but, et avoir entre elles un rapport commun. Nous pourrions citer un nombre considérable de tableaux de ce peintre habile sur lesquels on peut lui faire le même reproche. Nous dirons cependant à l'avantage de Lebrun qu'il s'est quelquefois surpassé lui même par de belles expressions, qu'on admire dans quelques-uns de ses ouvrages, notamment dans son tableau de la Famille de Darius et dans celui de la Mort de Saint-Etienne. Dans ce dernier ouvrage, la tête du Saint martyr est un chef-d'œuvre (1). On voit aussi, au Musée Napoléon, un tableau de Lebrun qui mérite d'être cité pour la fraicheur du coloris, et même pour la composition : ce tableau représente Jésus-Christ dans le désert, servi par des anges.

Le désert aride dans lequel Jésus-Chrit a jeûné pendant quarante jours, est investi par une troupe céleste légèrement vêtue. Les fleurs les plus agréables naissent sous les pieds des anges, qui s'agenouillent devant lui et s'empressent à le servir. Bientôt le lieu sauvage est métamorphosé en jardin, dont la couleur fraiche et l'odeur suave rappellent l'aube d'un beau jour. Jésus-Christ, assis sur le bord d'une roche, recouverte d'une mousse fleurie et de bruyères variées, est représenté dans l'état du calme silencieux que donne la béatitude parfaite. Jésus, impassible comme la Divinité, est doucement ému a l'aspect des serviteurs que son père lui envoie, lesquels lui présentent des corbeilles de fleurs et de fruits Il reçoit ces présens avec la dignité et la noblesse qui conviennent a son caractère Sur le devant de la scène, on aperçoit un petit oiseau occupé à becqueter des fleurs Cet épisode charmant et délicat est fait pour exprimer le calme qui règne dans ce lieu de bonheur.

Poussin a longtems raisonné et longtems médité ses sujets avant de les confier à la toile. « Nicolas Poussin, a dit Voltaire,

---

(1) Ces deux tableaux se voyent au Musée Napoléon.

» dans son *Histoire du Siècle de Louis XIV*, fut élève de son » génie; il se perfectionna à Rome. On l'appela le peintre des gens » d'esprit; on pourrait aussi l'appeler celui des gens de goût. Il » n'a d'autre défaut que celui d'avoir outré le sombre du coloris » de l'école romaine. Il était, dans son tems, le plus grand peintre » de l'Europe. Rappelé de Rome à Paris, il y céda à l'envie et aux » cabales; il se retira : c'est ce qui est arrivé à plus d'un artiste. » Poussin retourna à Rome, où il vécut pauvre et content. Sa phi- » losophie le mit au dessus de sa fortune ». Le peintre comme le poète possède dans sa main le trait de la satyre; et Poussin usa d'un droit exclusivement accordé aux hommes de génie. Avant de quitter sa patrie, il fit un tableau foudroyant contre ses adversaires, qu'il laissa à Paris, pour se venger à jamais de l'intrigue de ses ennemis (1).

---

(1) Ce tableau que j'ai vu chez M. Marc Didot, amateur distingué des arts, mériterait d'être gravé : mais en attendant cette faveur que l'on doit à la mémoire du grand homme outragé, j'en donne ici la description telle que M. Didot me l'a communiqué, en voici le titre : *Adieu de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris* ou *le Coup de Massue*. Nicolas Poussin, dont le nom est au dessus de tout éloge, et dont les compositions sont connues de tous les amis des beaux-arts, vit le jour aux Andelys en 1594, et mourut à Rome en 1666.

M. Denoyers, sur-intendant des bâtimens, admirateur de ce peintre, avait sollicité de Louis XIII, et du cardinal de Richelieu, la permission de le faire venir de Rome pour décorer de peinture et d'architecture la grande galerie du Louvre; et le Poussin, qui avait reçu, à ce sujet, le brevet de premier peintre ordinaire du roi, arriva à Paris vers la fin de 1640.

Cependant, Fouquiers (*Jacques*), moins fameux par son paysage que par le sobriquet de baron à longues oreilles, avait aussi un brevet du roi qui l'autorisait, disait-il, à décorer la galerie de ses seuls tableaux.

Poussin, en rentrant dans Paris, eut donc à lutter contre ce baron et contre Lemercier, architecte du Roi, qui venait de surcharger cette même galerie de décorations et d'architecture; décorations de mauvais goût que Poussin, à peine entré en exercice de sa charge, venait de faire abattre. Il eut encore à lutter contre toute l'école de Vouet, en faveur auprès de la reine.

C'est trop d'ennemis à combattre pour un peintre philosophe, uniquement livré à l'amour de son art; et cette tourbe, aussi orgueilleuse qu'ignorante, s'agita tellement dans tous les sens, elle abreuva Poussin de tant de dégoûts, qu'il repartit pour Rome, d'où il ne revint plus. Ce départ précipité arriva vers la fin de septembre 1642, époque à laquelle il s'occupait, pour la galerie du Louvre, des cartons représentant une suite des actions d'Hercule; et, sans doute, cette suite lui donna l'idée de notre tableau allégorique, dont nous allons présenter la description, et dont le titre pourrait être également,

Adieux de N. Poussin à ses ennemis de Paris, ou *le coup de massue*.

La scène se passe dans une plaine triste, et l'effroi des beaux arts.

Une misérable habitation, en forme de grange, y donne la mesure du goût des architectes.

De la peinture en France dans le dix-huitième siècle.

Dans notre discours préliminaire, nous avons fait connaître les causes de la décadence des arts à la suite du règne de Louis XIV :

La reine de la sottise (*Lemercier architecte de la galerie du Louvre*) s'y trouve représentée sous les traits d'une femme stupide, aux joues bien rondes, au sourire bien niais; elle a pour couronne des pavots, et pour trône le dos d'un académicien à longues oreilles (*Fouquiers, peintre de la galerie du Louvre*); d'un bras, elle entoure et presse le col du galant, de l'autre, elle caresse la longue et triste figure du risible personnage. Sous les pieds de la sottise sont des traités et des attributs des beaux-arts, qu'elle foule avec majesté.

L'œil du favori à longues oreilles s'anime; l'orgueil qui pénètre partout s'y glisse en tapinois; ses oreilles académiques se dressent et s'agitent avec volupté; ses naseaux larges frémissent amoureusement, et de sa jolie bouche entr'ouverte avec grace, s'échappe un fin compliment pour son aimable reine de la sottise. Ce groupe rappelle les deux ânes du bon Lafontaine, qui se grattent tour à tour.

Une chaîne d'or est au col de l'académicien quadrupède, une médaille du même métal, attribut de sa science et de sa noblesse, est suspendue à cette chaîne, et sur la médaille sont gravées les lettres initiales J. F., (*Jacques Fouquiers*).

Le ventre de ce noble savant repose à plat sur la terre, mais ses jambes de devant sont dans le mouvement de se lever pour entraîner d'une course rapide sa chère protectrice à l'immortalité.

Aux pieds de la reine de la sottise, est son lourd génie : il a des bouts d'aîles qui commencent à poindre : à peine suffisent-elles pour l'aider à ramper : dans sa joie bête, il déchire impitoyablement des ouvrages sur l'architecture (*un plan par Poussin s'y trouve indiqué*).

Debout et devant le portrait de l'âne titré est son ignoble génie : ses aîles moins écourtées peuvent lui permettre un vol plus hardi, et assez élevé pour raser la terre à la hauteur des chardons. Son occupation niaise et méchante consiste à diriger les jets de son urine sur une palette chargée de couleurs, et armée de ses pinceaux.

La fortune accompagnée de sa roue, portée sur des nuages, verse d'un air soucieux la corne d'abondance sur la stupide reine de la sottise, et semble lui dire : les dons que tu reçois, tu ne les dois qu'à l'aveugle destin.

Hercule arrive (*Poussin*), il est armé de sa foudroyante massue : la fortune, ainsi que le groupe des quatre amis livrés à leurs méprisables occupations, ne le voyent pas.

La pose d'Hercule, son expression, son mouvement, tout en lui est effrayant.... Sa colère est terrible : l'éclair est dans ses yeux; la foudre est dans ses mains, et chacun de ses muscles comprimés par la rage, est un arrêt de mort pour ses ennemis.

L'envie seule (*Vouet et son école*) veille sur les pas d'Hercule; elle voit que d'un coup de massue, il va écraser ses soutiens et ses amis, la sottise et l'ignorance, et leurs lourds génies.... Elle le voit, et sans consulter ses forces et son ordinaire lâcheté, d'une main armée d'épouvantables griffes, elle s'attache à la joue d'Hercule qu'elle déchire, de l'autre main elle lui saisit et lui perce le bras.

nous ne les rappelerons point à nos lecteurs; il nous suffira, sans doute, de leur faire observer que cette décadence de l'art, si remarquable, s'était manifestée d'avance dans toute l'Italie; et tous ceux qui sont instruits dans l'histoire des arts, savent qu'à la suite de l'école savante d'Annibal Carrache, succédèrent des peintres qui, au mépris du grand style de Michel Ange et du beau idéal de Raphaël, introduisirent une manière facile, agréable, séduisante et purement mécanique. Tel fut enfin le sort des arts en France à l'époque de la régence et sous le règne de Louis XIV.

Si ensuite nous comparons les différens maîtres de l'art entre eux, nous remarquerons que Raphaël était pénétré du beau style grec, et que ses ouvrages approchent de la perfection des peintures antiques; que Michel Ange, seul, au milieu de la foule des peintres célèbres de son tems, s'éleva au-dessus des autres par la puissance de son génie; que Corrège fut l'inventeur de sa manière de peindre, et qu'il ne fut imité de personne; que Titien imagina le beau coloris que nous admirons dans ses tableaux. Enfin, si nous passons à l'école française, nous verrons que Jean Cousin fut l'imitateur de Michel Ange; qu'Eustache Lesueur chercha, dans ses compositions, la belle ordonnance de Raphaël, et même qu'il imita le style des draperies et les airs de tête de ce grand homme: mais que Poussin n'imita personne; que son génie lui appartient tout entier, et le place au dessus des peintres de toutes les écoles et de tous les siècles.

Aux peintres du dix-septième siècle, que nous avons nommés, ont succédé d'abord le célèbre Le Moine, auteur d'un plafond, d'une riche composition, qu'il a peint au château de Versailles, lequel représente l'apothéose d'Hercule; il a également peint le plafond de la chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-Sulpice, à Paris. Natoire lui succéda, et Detroy parut ensuite. Ce peintre,

---

Les efforts de ce monstre sont extraordinaires, toute son action est celle de la fureur. Son front est hérissé de livides serpens; la tête est celle de Méduse écumante. : tout autre qu'Hercule succomberait; mais que peut la douleur sur un grand courage?

L'enfer déchaîné n'arrêterait pas l'impulsion donnée à la massue d'Hercule.... Elle va tomber en éclats sur ses ennemis et les réduire en poudre. L'envie, elle-même, suspendue à son bras, tombera sur eux, lancée du même coup..... Leur perte est certaine; déjà ils sont morts.

Quel groupe admirable! quelle énergie! quel *coup de massue donné à la sottise*, à l'ignorance et à leurs soutiens *nés et à naître ?*

Mais reposons-nous sur un groupe plus tranquille : deux génies protecteurs, (*MM. de Cantelou* et *Denoyers*) planent sur la tête d'Hercule, (*Poussin*) et se disputent le plaisir de couronner la victoire assurée en chargeant son front d'une immense couronne de laurier, seule récompense digne du courage et de la vertu.

ignorant dessinateur, incorrect dans son style, mais doué d'une imagination ardente et féconde, enleva cependant tous les suffrages, par l'exposition de ses tableaux de la Vie d'Esther et de la fable de Jason, que le roi, dans sa satisfaction, fit exécuter en tapisseries aux Gobelins. Les succès de Carle-Van-Loo et de François Boucher ne furent qu'éphémères; mais Joseph-Marie Vien, en traitant l'Illiade, a fait revivre les poésies d'Homère et les peintures d'Apelles; et pour rendre hommage à la vérité, nous dirons, en parlant de la dernière époque de la peinture en France: *Honneur soit rendu aux artistes du dix-huitième siècle!*

Des écoles de peinture et de leurs divisions.

Ce fut vers le commencement du seizième siècle qu'on distingua en Europe différentes écoles de peinture, et on les divisa d'abord de cette manière; savoir, en école Italienne, en école Flamande et en école Française. Dans la suite, l'école Italienne fut elle-même divisée en plusieurs classes ainsi désignées: 1° école *Romaine*; 2° école *Florentine*; 3° école *Vénitienne*; 4° école *Lombarde*. On divisa aussi l'école Flamande, en écoles *Flamande*, *Allemande* et *Hollandaise*. L'école *Française* seule demeura sans subdivision.

« L'école Romaine, qui prend Raphaël pour son fondateur, est considérée comme la première et la plus considérable de toutes. Elle a les graces en partage, un dessin très-correct, un beau choix, de l'élégance dans ses figures, une vérité et une naïveté très-remarquables dans ses expressions, un naturel et une intelligence singulière dans les attitudes; elle possède, par dessus tout, un grande manière sans affectation, des airs de tête gracieux; et elle se distingue, en général, par une sagesse rare, à bien saisir les beautés nature.

L'école Florentine, qui regarde Michel Ange comme son premier maitre, avait un dessin vigoureux et correct, prononçant un peu trop les muscles et les articulations; ses airs de tête sont majestueux et *grandiose*; son coloris est quelquefois dur et tirant sur la brique. Cette partie de la peinture s'y est perfectionnée, sans nuire cependant au grand goût de dessin et au beau style qui la caractérisent.

L'école Vénitienne reconnut Titien et Giorgion pour ses maîtres; elle s'est distinguée par la beauté du coloris, une grande intelligence du clair-obscur, des touches gracieuses et spirituelles, une imitation simple et fidelle de la nature, qu'elle a poussée jusqu'à l'illusion; mais elle a souvent négligé le dessin, l'expression et les convenances dans les costumes.

L'école Lombarde doit sa naissance au Corrège, le prince des graces, et le plus habile peintre connu pour l'art du clair-obscur. Le goût lombard qui consistait : 1° dans un dessin coulant et moëleux, dirigé par l'étude de l'antiquité et par celle de la nature ; 2° dans un coloris fondu, imitant parfaitement la nature et employé avec un pinceau léger, formaient les principales qualités du grand talent de Corrège, qui fut imité de ses élèves et de ses successeurs.

Jean Van Heyck et Hubert, son frère, passent pour les fondateurs de l'école Flamande, que l'on a divisé, comme nous l'avons fait remarquer, en école *Allemande* et *Hollandaise*.

L'école Flamande, dès son origine, a été célèbre, 1° par une grande intelligence du clair-obscur ; 2° par un pinceau moëleux ; 3° par un travail extrêmement soigné et fini sans sécheresse ; 4° par une union savante de couleurs bien assorties. Mais on lui reproche 1° de ne pas avoir toujours gardé les convenances historiques ; 2° de ne pas faire un meilleur choix de la nature, et enfin d'imiter trop servilement ce que les objets réels peuvent avoir de défectueux.

L'école Allemande, qui reconnait pour ses fondateurs Albert Durer et Holbein, s'est toujours attachée à une représentation fidèle et servile de la nature, telle qu'elle se présente, même avec ses défauts, et sans choix de ce qu'elle a de parfait.

On remarque dans les ouvrages de l'école Hollandaise, une grande intelligence du clair-obscur, un travail fini, une couleur moëleuse et vraie, un pinceau très-délicat, et enfin beaucoup d'art dans les représentations des paysages, des perspectives, des animaux, des fleurs, des fruits et des sujets de nuit.

L'école Française enfin a eu pour fondateurs Jean Cousin, Jannet, Freminet, Martin et Claude Corneille, de Lyon. Cette école savante n'a jamais eu de caractère particulier ; elle tient de toutes les autres. Cependant, si on en excepte la richesse de son ordonnance, la sagesse et le brillant de son invention, de sa composition et un certain air de finesse répandu dans toutes ses productions, qui appartient à la vivacité de l'esprit national. »

De la peinture sur verre et de la mosaïque en France.

La fabrication des verres de couleur est fort ancienne ; les ustensiles propres aux usages domestiques (1) et au culte, ainsi que

(1) En faisant des fouilles, l'an passé, sur le terrain des Filles-Saint-Thomas, près la rue Vivienne, on a découvert deux poids antiques en verre, que je possède. Cette découverte appuie l'opinion de M. Saint-Morys, sur

les pâtes de verre imitant les pierres gravées que nous avons des Egyptiens, des Grecs et des Romains, prouvent que les anciens connaissaient l'art de colorer le verre, ainsi que celui d'émailler la terre et les métaux. Il est certain que lorsque l'on substitua des verres plats en forme de carreaux, à la place de l'albâtre et du talc coupés en tranches, avec lesquelles on bouchait les ouvertures des croisées des temples, des palais et des demeures particulières, le goût, cet aliment du plaisir, enfant né de l'aisance, fit naître l'envie de décorer ces mêmes vitres, et d'y représenter des sujets agréables ou des faits historiques.

La peinture sur verre, dont l'époque de l'invention remonte au tems de Cimabué, n'était donc, dans son origine, qu'une peinture de décoration, et c'est sous ce seul rapport qu'il faut considérer nos anciens vitraux, puisqu'ils se fabriquaient ordinairement par de grandes teintes plates très-peu ombrées; mais tellement variées par les couleurs les plus vives, qu'ils présentent encore l'image d'un parterre émaillé de fleurs.

Nous pensons aussi que l'heureux emploi de la mosaïque dans les décorations intérieures, a pu provoquer l'invention de la peinture sur verre. La mosaïque, comme on sait, comporte dans sa fabrication des petits morceaux de verre colorés et émaillés; de même les premières vitres peintes ne sont que de petites portions de verre de couleur, soudées l'une avec l'autre par des rainures de plomb, moulées, qui leur donnent de la consistanee, en les retenant dans des châssis de fer ou d'autre matière, et qui en font une espèce de tableau, comme les pierres de rapport et de verroteries retenues dans un mastic ou par un ciment, produisent la peinture que l'on nomme mosaïque. Nous sommes encore tentés de croire que, dans la naissance de la peinture sur verre, on a commencé à tracer des figures à la détrempe, ou avec des couleurs délayées à l'eau d'œuf ou au vernis, sur du verre blanc, comme on fait aujourd'hui les verres de lanternes magiques, avant d'arriver à l'idée de colorer du verre au feu pour exécuter des tableaux plus parfaits, et pour les rendre plus durables.

Avant de nous étendre davantage sur la peinture sur verre, nous dirons un mot sur l'art de fabriquer les mosaïques, art que nous considérons comme beaucoup plus ancien que celui de peindre sur verre.

---

le tombeau en marbre découvert dans sa maison rue Vivienne, n°. 8, dont il a donné la description dans le quatrième numéros des mémoires de l'académie celtique.

De la Mosaïque en France.

La mosaïque, considérée comme un genre de décoration, a pris naissance à la suite des arts d'imitation; et, dès son origine, cet art fut employé par les architectes dans les monumens publics, soit en incrustation, soit en pavement. Il serait à desirer que nos habiles architectes, à l'imitation des anciens, liassent à leurs savantes élévations cet art intéressant, lequel est susceptible de produire les plus grands effets.

Avant d'arriver à la perfection de la mosaïque, on a commencé par incruster dans les murailles et dans les pavemens, des cailloux, des silex (1), des morceaux de verres colorés, des pâtes et des plaques d'émaux ou de marbres : peu à peu on les réduisit en petites parties, et cet art, cultivé avec soin, prit une si grande faveur dans la Grèce, que les artistes les plus célèbres s'en occupèrent, et qu'ils parvinrent à produire des tableaux magnifiques, dont l'histoire fait mention. Pline parle d'un certain Sosus qui travaillait à Pergame, et qui excellait dans l'art de fabriquer les mosaïques. En 1763, on découvrit à Pompéïa plusieurs mosaïques de la main de Dioscoride, si l'on en juge d'après les inscriptions dont elles sont revêtues.

§. Ier.

Les Français fabriquèrent aussi des mosaïques; mais comme ils n'avaient aucune connaissance des règles du dessin, ils ne produisirent que des figures informes, ainsi que nous le fait voir dans ce Musée, la tombe de la reine Frédégonde, morte en 597, décrite sous le n° 7.

Dans le onzième siècle, on fabriquait aussi des mosaïques en France; et l'on voit dans notre Muséum, sous le n° 429 *bis*, une mosaïque représentant un religieux à genoux, lequel paraît être l'auteur du tableau dans lequel il s'est représenté, si l'on en croit l'inscription fabriquée en même tems que le tableau; la voici : *Bono frater hæc ecclesiæ fecit hoc opus.*

---

(1) On voit encore dans la première cour du château d'Ecouën, un pavé à la manière antique, simplement formé avec du silex blanc et noir, il représente des dessins camaïeux, mais variés. Cependant cette espèce de mosaïque, quoique grossière, employée comme il convient, produit un effet assez agréable.

La pratique de la mosaïque se perpétua malgré l'ignorance qui régnait dans les arts dépendant du dessin; cependant elle fut cultivée à Rome vers le quatorzième siècle, et à Florence, un siècle après. Un président au parlement de Paris, nommé David, étant dans cette ville, fit fabriquer, sous ses yeux et à ses frais, une mosaïque qui est datée de 1500, laquelle représente la vierge assise, ayant l'enfant Jésus sur ses genoux, et accompagnée de deux anges en adoration. (Voyez, dans le quinzième siècle, le n° 130.)

Vers la fin du siècle dernier, le goût pour les mosaïques reprit faveur à Rome, et les derniers papes firent des dépenses considérables pour soutenir et encourager des mosaïstes habiles, dont ils étaient jaloux de posséder exclusivement les talens. Ils firent donc exécuter, de la grandeur des originaux, le plus beaux tableaux que Raphaël avait peints pour la décoration du vatican, et ces beaux monumens, capables de résister aux ravages du tems, font l'ornement de l'église Saint-Pierre.

Enfin, le Gouvernement français, voulant rivaliser avec l'Italie dans ce genre de peinture, a fait établir à Paris, il y a quelques annés, une école de mosaïque en faveur des sourds et muets. La directon de cette petite académie philantropique est confiée à M. Belloni, mosaïste romain, et déjà ces enfans infortunés, dirigés avec autant de zèle que de soin, fabriquent des mosaïques à l'usage des parures des femmes, que l'on pourrait mettre en parallèle avec celles des meilleures fabriques italiennes. Revenons à la peinture sur verre.

Division de la peinture sur verre.

On peut diviser l'art de peindre sur verre en deux genres, c'est-à-dire en art simple et en art composé. Nous appelerons peinture simple, celle dont les couleurs étendues à plat, sont tellement fondues avec le verre, qu'elles le pénètrent au point qu'il est impossible de la détruire, même en refondant le verre. Il conviendrait mieux, sans doute, d'appeler ce procédé, celui par lequel on commence pour peindre sur verre, l'art de teindre le verre ou de colorer le verre, que de lui donner le nom de peinture qui, selon nous, convient mieux à l'art que nous appelons composé, puisqu'il réunit à la fois tous les procédés.

La peinture composée est celle qui est simplement fixée sur le verre à l'aide du feu, comme le sont généralement les carnations, les ombres, et comme le sont aussi les camaïeux ou les grisailles. Nous l'appelons composée, parce qu'elle a besoin du secours du premier procédé, et quelquefois de celui de l'émail, pour produire

l'effet que l'on desire dans un tableau. Les verres émaillés peuvent se comprendre dans cette classe de vitraux.

Les premiers peintres verriers ont souvent employé les trois procédés à la fois, c'est-à-dire la *teinture* du verre, la peinture en *apprét* ou fixée sur la superficie, et l'*émail*; et nous avons dans le Musée des monumens français, des vitraux du douzième et du seizième siècles, qui sont rehaussés d'émail dans beaucoup de parties; comme nous en avons aussi dans lesquels il n'entre point d'émail, et qui ne produisent pas moins d'effet; ce qui prouve que l'émail n'est pas nécessaire pour l'exécution des belles peintures sur verre. Cependant l'emploi de l'émail est indispensable, lorsque l'on veut rendre un sujet quelconque sur une seule pièce de verre; car on ne le pourrait pas autrement sans le secours de plusieurs pièces, et par conséquent sans l'emploi du plomb pour les rapprocher et les contenir; ce qui est un grand inconvénient pour de petits objets, comme on le voit par certains petits tableaux du seizième siècle, que nous possédons.

Nous avons remarqué que l'émail a l'inconvénient de s'écailler par un choc quelconque, et qu'on peut enlever de dessus la superficie du verre la peinture en *appret*, ou celle que l'on a seulement fixée dessus, comme les ombres et les carnations, avec un acide violent; c'est une expérience que nous avons faite nous-mêmes pour nous en assurer. Il n'y a donc que les couleurs amalgamées dans le verre qui soient indestructibles.

§. II.

La peinture sur verre prit un grand accroissement en France, non seulement par l'usage fréquent que l'on en fit, mais encore par l'étude et la pratique des artistes qui s'y adonnèrent. Les plus anciens vitraux que nous possédons au Musée des monumens français, remontent au douzième siècle; nous sommes loin d'en louer le dessin, mais nous dirons que leur ensemble porte un grand caractère; que les couleurs en sont aussi belles que celles des vitraux de Jean Cousin, dont le dessin est admirable, et que nous avons comparé avec raison aux plus beaux *cartons* des grands maîtres italiens. Nous disons *cartons*, parce qu'il est vrai que les anciens vitraux, en général, ressemblent plus à un dessin colorié qu'à un tableau peint à l'huile; mais ils n'en sont pas moins précieux pour cela. Les cartons de Jules Romain, que l'on a vus longtems au Musée Napoléon, sont aussi beaux et aussi intéressans pour les connaisseurs que les tableaux qu'il a peints à l'huile. Le génie de Raphaël est aussi grand dans ses fresques, dont la couleur n'est point agréable, que dans ses peintures à l'huile. L'invention, l'expression et la pureté du dessin constituent seules le grand peintre;

la manutention des couleurs n'est qu'un secours secondaire qui cependant embellit l'ouvrage; elle répand des fleurs agréables autour des formes, elle adoucit le style et séduit le spectateur.

De la fabrication des anciens vitraux.

La fabrication des premiers vitraux est fort simple; elle est plate et sans effet; le trait est formé sur un fond uni, accompagné seulement de quelques hachures pour donner du relief au sujet: mais bientôt elle prit un grand essor; le génie s'empara d'une découverte peu importante dans son origine, et les dessins colorés sur verre, de Jean Cousin et d'Albret Durer, que l'on voit au Musée des monumens français, attirent également l'admiration des artistes. Quand nous voyons, dans la célèbre école d'Athènes de Raphaël, le sage Solon donner des lois à la sublime Grèce; quand nous admirons, dans les superbes voûtes du Vatican, un Dieu créateur de l'homme et de la femme, par Michel Ange, notre esprit occupé de la grande conception des chefs-d'œuvre des arts qui le décorent, et notre âme vivement ébranlée par la contemplation des ouvrages que nous avons devant les yeux, nous nous occupons peu des moyens par lesquels le grand homme est arrivé au point de fixer là toute l'attention, et comment il suspend, pour tout autre que pour lui, les affections morales. C'est alors qu'il importe peu que les chefs-d'œuvre que l'on voit, soient peints à l'huile ou à fresque, qu'ils soient fabriqués en émail ou en mosaïque, peints sur verre, ou qu'ils ne soient que des dessins coloriés.

On a fait valoir avec raison, dans quelques journaux, l'avantage que la peinture moderne sur verre a sur l'ancienne, en ce que les peintres qui s'en occupent, se servent de grands morceaux de glace, sur lesquels ils peuvent librement exercer leur talent, sans le secours des rainures de plomb dont nous avons parlé plus haut, et sur lesquel, à l'aide d'une manutention habile, ils parviennent à produitre des effets aussi moelleux et aussi vigoureux que le serait une peinture à l'huile. Cet avantage est grand, sans doute, mais il ne peut avoir lieu que dans le cas où l'artiste emploie une peinture qui doit seulement être fixée sur le verre; car il lui serait impossible de l'y incorporer au feu, à cause des divers tons qu'il est obligé de placer à côté les uns des autres, qui nécessairement se confondraient, en refondant le tout ensemble au feu: ce qui ne produirait alors qu'un amalgame de couleur rebutant à voir. L'avantage dont on parle appartient exclusivement à nos découvertes modernes dans l'art de la verrerie, et non pas dans celui de la peinture sur verre. Nos anciens maitres se sont servis de plomb pour rapprocher leurs pièces, par deux raisons: 1°. parce

que de leur tems on ne connaissait pas l'art de couler de grandes plaques de verre; 2° parce qu'en faisant incorporer la couleur dans le verre, par l'action d'un feu violent, ils n'auraient pu obtenir deux teintes sur le même morceau, qui devait passer deux fois au feu, comme nous venons de le démontrer.

Il est certain que l'ancienne peinture sur verre mérite d'être admirée, quand on connait toutes les difficultés qu'il a fallu vaincre pour parvenir à l'exécution des effets qu'elle produit.

§. Ier.

Avant de peindre sur le verre, selon la manière ancienne, on fait un carton c'est-à-dire que l'on dessine, et que l'on colore le sujet que l'on veut traiter sur du papier, tel qu'on veut l'exécuter. Ensuite on choisit des morceaux de verre que l'on taille sur des patrons exactement pris sur le dessin, pour y peindre les figures par parties, ensorte que les pièces puissent se joindre dans les contours des parties du corps et dans les plis des draperies, de manière que le plomb avec lequel on les assemble, ne gâte point les contours du nu ni ceux des vêtemens. Lorsque toutes les pièces sont taillées suivant le dessin et selon la grandeur de l'ouvrage, on les marque par des chiffres ou par des lettres pour les reconnaître; ensuite l'on travaille chaque morceau avec des couleurs, suivant le dessin que l'on a devant soi. Le tout étant terminé, on le passe au four pour que le feu, en les faisant rougir, parfonde les couleurs, et les rende inaltérables à toute espèce d'agent.

Les matières qui entrent ordinairement pour colorier les grands carreaux de verre, et qu'on jette dans leurs creusets avant de les en retirer, sont toutes tirées du règne métallique.

Le cobalt sert pour le bleu.

Les différentes nuances de rouge, de brun, de brun marron se font avec des chaux de fer portées à différens degrés.

Le brun rouge se fait aussi avec de la chaux de cuivre, obtenue lorsque les chaudronniers, pour des travaux quelconques, plongent des barres de cuivre rouge dans l'eau.

Le vert s'obtient aussi du cuivre dissous par des acides végétaux, ou dissous par d'autres acides, mais précipités par de l'alcali fixe.

Les verres de couleur pourpre se font avec de la chaux d'or. Un grain d'or colore vivement quatre cents parties de verre.

Les chaux d'argent sont aussi teignantes, et donnent le jaune, qui se fait aussi avec de la chaux de plomb, unie à de l'antimoine.

Le violet s'obtient d'une substance minérale, appelée *manganèse*.

Les verres, ainsi préparés, reçoivent de l'artiste le dessin des cartons, les ombres, les demi-teintes, puis on repasse le tout au feu.

Les grisailles sont moins difficiles à exécuter, parce qu'elles ne comportent que deux tons. Lorsqu'on veut donner des traits légers dans la barbe ou dans les cheveux des personnages, ainsi que des coups de lumière délicats dans les parties qui en sont privées, soit dans les carnations, soit dans les draperies, on se sert d'une pointe de bois, du manche du pinceau ou d'une plume taillée, pour enlever de dessus le verre la couleur que l'on a mise dans les endroits où l'on ne veut pas qu'elle paraisse; on laisse ainsi le verre à nu; il reprend sa transparence, et donne une lumière vive et fine.

§. II.

Les peintres verriers furent longtems gênés pour l'exécution des ornemens aux broderies des draperies qu'ils ne pouvaient obtenir sur une seule pièce de verre. Lorsque Jean de Bruges, aussi bon chimiste qu'il était habile peintre, procura à la peinture sur verre ce nouvel avantage, cet artiste auquel nous sommes redevables de l'invention de la peinture à l'huile, trouva le moyen de fixer à une certaine épaisseur du verre, la couleur teignante, pour les morceaux de draperies qu'il voulait orner d'une broderie; c'est à-dire qu'il avait l'art, par un coup de feu dirigé à propos, d'arrêter à un quart environ de l'épaisseur du verre la couleur, au lieu de la laisser pénétrer d'outre en outre, de manière qu'il n'y avait que la superficie de colorée, et que le fond du verre restait pur et intact. Après avoir dessiné sur ses pièces les ornemens dont il voulait enrichir ses vêtemens, il les creusait, à l'aide de l'émeri et de l'eau, en façon d'intaille, jusqu'à ce qu'il eût atteint le verre blanc, et enlevé la partie colorée : c'est alors qu'il formait sa broderie, soit en introduisant dans les creux qu'il avait obtenus par ce genre de gravure, une nouvelle couverte d'or ou d'argent, ou un émail quelconque qu'il passait au feu pour obtenir l'effet qu'il desirait. Ce beau procédé, imité par les autres peintres de son tems, fut généralement adopté; nous avons dans notre Musée plusieurs pièces importantes sur lesquelles on peut facilement examiner l'emploi de la découverte de Jean de Bruges, dont les talens, comme peintre, ont également contribué aux progrès de la peinture sur verre. (*Voyez les vitraux représentant la famille du connétable Anne de Montmorency*).

Jean Cousin a peint sur verre avec beaucoup de succès : on voit au Musée des monumens français, dans la salle du seizième siècle, un portrait en pied de François I[er], en habit de cour, de la plus grande beauté, et deux vitraux immenses représentant des sujets tirés de l'apocalypse, dans lesquels il a réuni toutes les ressources

de ce bel art. Sa manière est belle, grande et large; elle est remarquable en ce qu'elle ressemble parfaitement aux dessins de nos grands maîtres, que l'on appelle *cartons*; c'est-à-dire que les chairs, faites avec des oxides de fer, sont formées de grandes hachures aussi simples que celles dont on pourrait se servir pour l'exécution d'un dessin sur le papier; le trait et l'expression des figures sont admirables, et ces peintures savantes ont plutôt l'air d'être peintes sur toile que sur verre. Jean Cousin donnait à ses draperies les couleurs les plus vives et les plus éclatantes; il les formait avec des chaux métalliques d'or, d'argent et de cuivre, qu'il rendait très-transparentes en les faisant pénétrer dans le verre par l'action du feu; il revenait une seconde fois sur son travail pour les ombres qu'il composait avec des oxides de fer, et fondait le tout ensemble au fourneau.

Nous saisirons cette occasion pour détruire, s'il nous est possible, l'espèce de préjugé qui existe parmi les gens du monde, qui considèrent encore le moyen de peindre sur verre comme un secret; ils disent communément, en parlant de cet art : *ce secret est perdu*. L'art de peindre sur verre, dont la découverte se fit en France, si l'on en croit les chroniques de l'abbé Suger sur l'abbaye de Saint-Denis, n'a jamais été un secret. On peint sur le verre comme on peint sur l'émail, et du moment où l'on a peint sur verre en France, on a peint sur l'émail, puisque nous avons des productions de l'un et de l'autre art qui datent du dixième siècle. La manutention était, à peu de chose près, la même pour les deux arts, et nous possédons des émaux du quatorzième, du quinzième et du seizième siècles, dans lesquels certaines draperies sont formées avec un morceau de clinquant vert, violet, rouge ou couleur d'or, recouvert d'une espèce de verre fondu, qui donne une belle transparence à l'étoffe, et produit un effet singulier.

Ce que l'on a pris pour un *secret* dans la peinture sur verre, n'est autre chose que l'art de chauffer suffisamment le verre pour ne pas détruire les couleurs que l'on avait appliquées dessus, et pour les maintenir au ton que l'on voulait donner à son tableau. C'est le degré de chaleur si difficile à conduire au point convenable, qui fait que les mêmes couleurs, dans les mains d'artistes différens, produisent des effets qui ne sont pas les mêmes. Cette différence dans les tons a également lieu dans l'usage de la peinture à l'huile; car tout individu, sans être connaisseur, a pu remarquer que deux peintres qui emploient les mêmes couleurs produisent chacun un tableau d'une harmonie tout à fait différente, en supposant même que les deux artistes devant un modèle vivant, copiassent le même individu. Cette différence tient donc à l'organisation morale et physique des artistes; c'est aussi cette considération qui a nécessairement produit des nuances singulières

et des variétés à l'infini dans les peintures sur verre, sans oublier celles qui appartiennent exclusivement au coup de feu.

La peinture sur verre est si susceptible d'éprouver des altérations dans son exécution, qu'on lit dans les Mémoires de Bernard Palissy (1), que Jean de Connet, peintre verrier fort habile de son tems, ne parvint jamais à amener à bien aucun de ses tableaux, parce qu'il avait reçu de la nature une odeur tellement forte, qu'elle diminuait la qualité des couleurs au fur et à mesure qu'il les employait. Ce malheureux artiste fut obligé d'abandonner la peinture coloriée, et il ne fit plus que des camaïeux, genre de peinture que les anciens appelaient *monochromate*.

Raisons déterminantes en faveur de l'emploi de la peinture sur verre.

L'usage des vitres peintes s'est singulièrement propagé dans les tems où la force des croyances religieuses, en intimidant les esprits, maintenait les hommes dans un état de mélancolie telle qu'elle les affaiblissait au point de ne pouvoir supporter la lumière du soleil, et de préférer la demi-teinte d'un jour affaibli par un corps étranger. Les vitraux de couleur, dont on ornait alors les temples, étaient nécessaires, 1° pour retracer à l'imagination des âmes pieuses, les mystères du culte auquel elles étaient vouées; 2° pour donner au local où elles devaient se réunir, une teinte propre à exciter la mysticité et le recueillement, comme on voit les religieuses, dans les couvens, parfumer leurs cellules des odeurs les plus suaves, pour provoquer l'imagination, et se procurer des extases; 3° pour préserver des ardeurs du soleil, un local où les fidèles devaient se rassembler. Il est reconnu que la présence du soleil inspire la gaieté; qu'elle échauffe l'imagination, et qu'elle fait naître les sentimens les plus élevés, même dans l'âme la plus froide; c'est ce que l'on voulait prévenir. D'après ces considérations, l'emploi de la peinture sur verre dans nos églises, était donc nécessaire? Voilà comment elle a été longtems le seul genre de peinture pratiqué en France, si l'on en excepte les miniatures sur vélin, qui se fabriquaient dans le silence des cloîtres.

---

(1) Bernard Palissy, savant physicien, habile hydraulicien et célèbre peintre sur verre, florissait en 1542, et même jusqu'en 1584; suivant Lacroix du Maine, son contemporain, il a peint d'après les dessins de Raphaël, les beaux vitraux représentant la fable de Psyché, que l'on voit au Musée des monumens français.

Cet art, à la suite des progrès de la civilisation, prit un nouvel essor par l'usage fréquent que l'on en fit. De ce moment l'on vit dans les palais des souverains, et même dans les châteaux des princes, des peintures sur verre représenter des scènes agréables, des arabesques gracieuses et des sujets tirés de l'ancienne mythologie : c'est ainsi que Bernard Palissy fit exécuter en 1542, pour Anne de Montmorency, la fable de Psyché et de Cupidon, d'après les cartons de Raphaël, réduits à une moyenne proportion par le Rosso, qui vint alors en France. Le même artiste fit aussi pour le connétable, des arabesques d'une composition très-riche et d'une belle exécution. Ces peintures réunies et placées au Musée des monumens français, servent encore à l'étude des jeunes artistes.

§. Ier.

Aujourd'hui la peinture sur verre vient de recevoir un nouvel éclat par un procédé dont on doit la découverte au zèle infatigable d'un artiste qui consacre ses veilles au perfectionnement des couleurs à l'usage des peintres. Il sera donc facile maintenant d'orner les vitres des palais, d'une manière à la fois agréable pour le maître, et instructive pour la jeunesse, en y faisant représenter les faits héroïques de nos annales modernes.

Par une suite du mauvais goût qui dominait le siècle dernier, sous des prétextes différens, on a fait supprimer de nos églises les belles vitres peintes qui les ornaient. Pour y parvenir, on a dit qu'elles donnaient trop d'obscurité; on a même avancé que la plupart des sujets qui y étaient représentés, montraient des nudités, et même des obscénités. On sait cependant que la plupart des sujets libres qu'on y voyait, représentaient des vices personnifiés; que ces images ne s'exposaient ainsi aux yeux de la multitude que pour frapper l'imagination du peuple et pour lui inspirer de l'aversion pour le péché : c'est ainsi que les Lacédémoniens faisaient enivrer des esclaves pour détourner leurs enfans d'un vice qui dégrade l'homme et le rend l'égal de la brute. Voilà comment avec des idées fausses et des scrupules mal entendus, on est parvenu à anénantir la pratique de la peinture sur verre; c'est ainsi que nous avons perdu le beau vitrail de Sainte-Marie Egyptienne, où l'on voyait la sainte livrer son beau corps à un batelier, pour payer le passage, dans une barque, du fleuve qui la séparait de celui dans lequel était toute son espérance. Elle était représentée sur le pont du bateau, troussée jusqu'aux genoux devant le batelier, et on lisait au dessous ces mots : *Comment la Sainte offrit son beau corps au batelier pour son passage.*

On a également perdu le beau portrait en pied de la Pucelle

d'Orléans que Henri Mellein avait peint sur les vitres de l'église Saint-Paul de Paris, en 1436. Ce tableau fit une si grande sensation lorsqu'il parut, que le roi Charles VII accorda à Mellein des exemptions de taxes et autres privilèges.

L'art de colorer le verre, et de rendre sur cette matière des dessins parfaits, tomba tout à coup dans la plus grande désuétude. Tout passe, tout change, et la vue continuelle des belles choses fatigue souvent celui qui en jouit. Malgré l'abandon presque total que l'on fit dans le dix-septième siècle de la peinture sur verre, et la négligence des décorateurs à l'employer dans les édifices publics, les peintres verriers produisirent néanmoins quelques chefs-d'œuvre, tant l'impulsion qui pousse un art vers sa perfection, est forte lorsqu'elle est donnée par la puissance d'une étude suivie et longtems méditée.

§ II.

Les peintres verriers du dix-septième siècle, en cherchant à perfectionner l'art, abandonnèrent l'ancienne manière de colorer le verre, et ils s'adonnèrent à l'usage de la peinture en *apprêt*, qui consiste seulement à fixer les couleurs sur le verre, par un fondant, en le passant au feu; tels sont les vitraux des Feuillans, que l'on voit au Musée des monumens français, datés de 1700. Robert Pinaigrier, qui vivait encore en 1620, employa dans ses tableaux les trois procédés différens dont nous avons parlé plus haut. On voit dans notre Muséum un tableau de ce maître, représentant la *Resurrection des morts*; les couleurs en sont très-éclatantes, et l'on remarque surtout la robe de pourpre de Jésus-Christ.

Les peintures de Perrin, d'après Eustache Le Sueur, conservées dans la salle du dix-septième siècle, au même Musée, sont très-belles; celles de Benoit Michu, d'après Elve (le Belge), sont d'un effet piquant; mais les unes ne sont que l'imitation exacte d'un dessin au bistre, et nous ne voyons dans les autres que la copie sans goût d'une gouache flamande. Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour atteindre la perfection de l'art dans cette manière de peindre sur verre, et M. Dihl l'a fait. Nous voulons parler de la galerie des tableaux sur glaces qu'il a ouverte au public pendant un tems.

§ III.

Enfin, il ne faudrait pas confondre la manière de peindre de M. Dihl avec l'ancienne peinture sur verre : il n'y a aucun rap-

port entre elles. Dans l'une, les couleurs pénètrent le verre d'outre en outre, ce qui a nécessité l'emploi de plusieurs pièces de verre que l'on a réunies par du plomb; autrement les couleurs se seraient mélangées et amalgamées au feu. Dans l'autre, elles couvrent seulement la superficie qu'elles pénètrent légèrement. Nous dirons en faveur de M. Dihl, que le procédé nouveau offre deux avantages remarquables : 1° celui d'être peint sur une seule glace ou sur une seule pièce de verre; 2° qu'il présente une grande perfection dans la fonte des couleurs et dans leur harmonie, ce que les anciens n'ont jamais fait, puisqu'ils ne pouvaient obtenir par leur procédé que des tons tranchés à côté les uns des autres, unis par un corps étranger comme de la mosaïque, qu'ils adoucissaient cependant par des ombres faites d'oxide de fer, seulement fixées dessus le verre.

Si l'on examine les anciennes peintures sur verre, on verra que les morceaux qui les composent sont multipliés à l'infini, et qu'ils sont d'une très-petite étendue; mais qu'ils augmentent de volume, à mesure que l'art s'est perfectionné, et qu'il se rapproche des derniers siècles. Cette différence appartient toute entière au perfectionnement de l'art de la verrerie; car à l'époque des premiers vitraux, on ne savait pas encore fabriquer de grands morceaux de verre. C'est une justice que l'on doit rendre à M. Dihl; il est le premier qui ait osé entreprendre des tableaux sur un seul morceau de glace d'une grande dimension. On lui doit d'autant plus d'éloges qu'il a fallu vaincre de grandes difficultés pour parvenir à la fonte parfaite de ses couleurs, sur une surface aussi considérable, lorsqu'il a dû, pour la perfection de son travail, passer plusieurs fois son morceau de glace au feu, et l'en retirer sans accident.

Il ne convient donc pas d'appeler *vitraux* les peintures sur glace de M. Dihl, puisque ce sont de véritables tableaux qui ont l'éclat, et qui produisent autant d'effet que ceux que l'on traite à l'huile. Les couleurs qu'il emploie sont suffisamment fixées sur la superficie du verre, pour recevoir la transparence convenable, et laisser pénétrer la lumière du jour dans tous les points. Cette nouvelle manutention est douce à l'œil, sans altérer cependant la vigueur des tons et l'effet magique qu'elle doit produire.

De la manière de peindre sur glace.

En admirant les tableaux dont nous venons de parler, nous croyons avoir reconnu que la première préparation du travail consistait à se procurer une glace dépolie, sur laquelle on peint avec des couleurs amalgamées à un fondant, que l'on applique

les unes à côté des autres, tantôt en pointillant, et tantôt en forme de lavis, suivant le besoin que l'on en a, comme on le fait quelquefois à l'huile, en commençant cependant par les premiers plans et les teintes les plus fortes, pour arriver successivement aux plus faibles, et toujours en dégradant. Ensuite on chauffe doucement cette peinture qui, naturellement, à l'aide du fondant avec lequel elle est mêlée, a une tendance à s'incorporer sur la superficie du verre que le feu amollit d'autant plus facilement qu'il est dépoli. Nous avons encore reconnu que cette peinture est la même que celle que l'on emploie pour la porcelaine; elle en a toute la teinte.

Nous avons dans les mains un tableau sur verre, signé Seguin, et daté de 1786, représentant un hermite faisant une lecture dans sa retraite, dont l'effet est imité de Rembrant, qui nous paraît avoir été traité par les mêmes moyens; il est sur un seul morceau de verre, ainsi que les essais de M. Brongniart que nous avons vus à Sèvres; mais qu'importent les moyens employés par M. Dihl, puisque ses résultats sont des chefs-d'œuvre!

Honneur soit rendu aussi aux talens de MM. Demarne et Legay, qui ont bien voulu allier leurs talens aux moyens de M. Dihl. Les paysages de M. Demarne, au nombre de neuf, sont d'une composition agréable, d'une touche savante et d'un effet délicieux. La vue de Saint-Cloud, prise de l'extrémité du pont, est d'un effet tellement doux et si harmonieux, que l'on oublie l'art au point que l'on se suppose placé dans une chambre noire à travers laquelle on voit la nature. Le tableau suivant contraste parfaitement avec celui-ci; il représente un lac glacé, à travers un paysage couvert de neige et de frimats : on y voit des patineurs élégamment dessinés, s'exercer sur la glace, et des femmes avec leurs enfans qui le traversent. Nous admirons, surtout dans ce tableau, la pureté et l'éclat du blanc que l'on a employé pour rendre la neige; cette couleur et le moyen de l'appliquer sur le verre n'étaient point connus des anciens peintres. Le clair de lune placé à la suite est moins parfait; le ciel est bien; mais, généralement dans ce tableau, la touche est lourde, principalement dans les eaux; ce qui m'autorise à croire que les couleurs ont un peu fusé au feu, par conséquent elles ont élargi le trait et la touche. La lumière du feu placé dans un coin du tableau, et autour duquel plusieurs personnages sont assemblés, est parfaite.

Le tableau précédent, agréablement peint par M. Legay, nous a paru être un portrait de famille. On voit une jeune femme, de grandeur naturelle, appuyée sur une espèce de balcon, badinant avec ses enfans. Il y a ici une grande difficulté vaincue, en ce que des figures de haute stature, offrant moins de touches et moins de détails qu'un paysage, il a fallu beaucoup plus de soin et de préci-

sion pour passer, sans dureté et sans effort, du clair à la demi-teinte et de la demi-teinte à l'ombre, pour faire tourner les chairs et arriver à l'illusion de la nature : c'est ce que M. Legay a parfaitement rendu ; ses draperies sont belles et bien jetées ; la manche de velours est parfaite, ainsi que le schal pourpre qui se groupe avec le bras du personnage principal.

La galerie de M. Dihl mérite, à juste titre, les éloges des artistes et des hommes de goût. Pour s'en convaincre, il suffit de voir les peintures qu'il a fait connaître au public ; et nous avouerons avec franchise que nous n'avons rien vu d'aussi agréable depuis que l'on s'occupe de la peinture sur verre.

Conclusions.

On a toujours pratiqué plus ou moins la peinture sur verre, soit en France, soit en Angleterre, en Allemagne ou en Hollande ; et c'est avec regret que nous voyons annoncer dans les gazettes que l'ancienne peinture sur verre vient d'être renouvelée par des artistes allemands ; et nous rapportons, à ce sujet, un article qu'il est bon de faire connaître.

(*Cologne*, 1er *avril* 1806. — *Journal de Paris*, 5 *avril* 1806.)

« C'est dans notre ville que florissait principalement l'art de la peinture sur verre. Il était en honneur, dès l'an 1260 ; il fut porté au plus haut degré vers 1430, et commença à décliner dès 1600, jusqu'en 1730, où il parut entièrement perdu. Les nombreux monastères, les magnifiques églises que possédait Cologne étaient remplis de vitraux qui sont des chefs-d'œuvre en ce genre. Les peintres sur verre apportaient un si grand soin à former de bons élèves, que l'apprentissage de ceux-ci durait au moins six ans, et quelquefois neuf. Ils passaient graduellement du dessin à la peinture et à la fonte des couleurs. Cette dernière partie était considérée comme la plus difficile, et le complément de l'instruction de l'apprenti. Ce bel art semblait tombé pour jamais dans l'oubli, lorsqu'un artiste distingué de notre ville (M. Bittenbach) a eu la noble idée de *diriger ses recherches* vers cet objet. Plusieurs essais font déjà concevoir les plus hautes espérances pour l'avenir. Son dernier ouvrage est un buste de l'Empereur Napoléon, peint sur verre, à la manière ombrée ; autour est tracée une inscription en caractères gothiques, et l'encadrement est formé par une guirlande de feuillage sur un fond d'argent. On exhorte M. Bittenbach à se faire honneur de son rare talent, à l'exposition générale qui va avoir lieu, à Paris, lors des fêtes du mois de mai. »

Voici ce qui a été dit dans le *Magasin encyclopédique* (janvier 1809, pag. 134), art. *Art de peindre sur verre.* « Buhler, citoyen

d'Urash, en Suisse, a découvert, il y a dix ans, l'art des anciens de peindre sur verre, et de donner à ses peintures, par le moyen du feu, une solidité à toute épreuve. Il en a déjà livré beaucoup d'épreuves, même dans l'étranger; et il est occupé, dans ce moment, à exécuter des ouvrages très-considérables, dont il a été chargé par le roi de Wurtemberg et le grand duc de Bade.»

D'après ce que nous avons dit, dans le cours de cet ouvrage, sur la peinture sur verre, on jugera facilement de la valeur de cet écrit; et nous objecterons 1°. que la peinture sur verre était pratiquée en France, avant 1260, époque que l'on a fixé ici pour les premiers essais faits à Cologne, ville qui, soi-disant, vit naître ce bel art, puisque l'abbé Suger avait fait peindre les vitres de l'abbaye de Saint-Denis; et l'on sait que ce sage ministre mourut l'an 1152. Dans le compte que Suger rend de son gouvernement, lequel est entièrement écrit de sa main, il dit qu'il avait recherché, avec beaucoup de soin, des faiseurs de vitres et des compositeurs de verre de matières très-exquises, à savoir, de saphirs en très-grande abondance, qu'ils ont pulvérisés et fondus parmi le verre, pour lui donner la couleur d'azur, ce qui le ravissait véritablement en admiration; qu'il avait fait venir, à cet effet, les plus subtils et les plus exquis maîtres, pour en faire les vitres peintes, depuis la chapelle de la Sainte Vierge, dans le chevet, jusqu'à celles qui sont au dessus de la principale porte d'entrée de l'église, etc. Nous ne doutons point que l'abbé Suger ait véritablement donné les pierres dont il s'agit à ces peintres verriers, puisqu'il le dit lui-même; mais nous observerons qu'il a été friponné d'une manière étrange par ces artistes: car personne n'ignore que l'on ne saurait fondre le saphir, et que, lors même qu'on en viendrait à bout, on n'en tirerait aucune couleur propre à colorer le verre. 2°. Nous dirons à l'appui de cette première observation, que la peinture sur verre n'a jamais été perdue, comme nous l'avons déjà observé. On n'a point cessé d'en faire, soit en France, soit en Angleterre ou en Hollande, aussi bien qu'en Allemagne. Nous dirons seulement qu'ayant reconnu, dans les tems modernes, que ce genre de peinture était fort dispendieux, et que, ne se trouvant plus des âmes aussi pieuses que celles des siècles passés, lesquelles employaient le bien des familles à l'ornement des église, on a négligé la pratique de cet art, sans cependant le perdre entièrement, puisque MM. Viel, père et fils, ont été successivement chargés d'entretenir les vitraux des églises de Paris, et qu'ils ont eux-mêmes fabriqué les verres colorés nécessaires à leurs restaurations; qu'ils ont fait des blasons nouveaux, et même qu'ils ont peint des sujets dont ils parlent dans l'ouvrage qu'ils ont publié sur la pratique de cet art.

Le Musée impérial des monumens français possède des vitraux

faits à Paris, comme nous l'avons dit plus haut, qui sont datés de 1730, 1786 et 1810. Depuis cette époque, M. Brongniard, directeur de la Manufacture impériale de Sèvres, en a fait exécuter plusieurs que nous avons vus, qui ont parfaitement réussi, et qui surpassent peut-être ceux de M. Dihl en perfection. M. Leviel, petit-fils du célèbre Pierre Leviel, qui nous a donné un *Traité de la peinture sur verre*, a également produit des essais en ce genre, dont il nous a fait part. Un amateur distingué, M. Blanq, a fait exécuter, à ses frais, des tableaux sur glace qui excitent l'admiration. Enfin M. Dihl, aidé de MM. Demarne et Legay, peintres habiles, a mis la dernière main à cet art. Soyons donc fiers de ce que nous possédons nous-mêmes, et sachons priser à leur juste valeur les charlatans étrangers qui ont l'impudeur de nous annoncer, comme une découverte nouvelle, un art que nous avons inventé, et que nous n'avons cessé de pratiquer pendant plus de huit siècles.

De la peinture en émail.

Les monumens antiques, conservés dans les Musées des Souverains, ainsi que dans les cabinets des curieux, attestent que l'art d'émailler les métaux, et même la terre cuite, était connu des anciens. Les procédés de la peinture en émail, sont à-peu-près les mêmes que ceux de la peinture sur verre, puis que l'on emploie à ce genre de peinture des couleurs minérales et fusibles, que l'on passe plusieurs fois au feu, comme on fait des pièces de verre que l'on a peintes pour en former les vitraux, et nous avons vu aussi employer l'émail avec succès dans la peinture sur verre. La peinture en émail s'opère de deux manières; c'est-à-dire, que l'on couche les couleurs à plat ou qu'on les pose les unes à côté des autres, par hachûres ou en pointillant. Elle se fabrique ordinairement sur l'or ou sur l'argent, mais plus communément encore sur le cuivre.

La peinture en émail s'employait en France, dès les premières époques de la monarchie, à l'embellissement des meubles, des armures ou des vêtemens; et l'on connaît, dans les collections d'antiquités, plusieurs agraffes d'or émaillées, appelées *fermailles*, dont l'usage était de retenir la petite courroie qui maintenait sur la poitrine les parties supérieures du manteau dont se couvraient les premiers Francs, comme on le voit, dans le Musée, aux statues de Clovis (n° 9) et de Childebert (n° 30). Ce genre de peinture, employé, dans la suite, à la fabrication des reliquaires et des ustensiles à l'usage du culte, s'est singulièrement perfectionné.

§. Ier.

Les monumens français en cuivre émaillé, des onzième, douzième et treizième siècles, sont extrêmement recherchés des amateurs. Quoique le dessin en soit barbare, les couleurs en sont belles, solidement fixées; et on y remarque surtout un style oriental qui leur donne un caractère d'originalité et d'antiquité qui plaît généralement (1).

§. II.

Dans les siècles suivans, la peinture en émail fut pratiquée avec succès; et les pièces que nous possédons de ce tems-là, sont plus ou moins précieuses, en raison des sujets qu'elles représentent, ou par la beauté du dessin et la richesse des compositions; car leur fabrication est la même; elles ne présentent d'autre variété dans l'emploi des couleurs que celle d'avoir trouvé le moyen d'amalgamer l'or avec la peinture pour enrichir les vêtemens de broderies. Mais sous le règne de François Ier, cet art, si éclatant par son exécution, a suivi, comme tous les autres arts dépendant du dessin, l'impulsion générale donnée par leur protecteur. Ce genre de peinture fut donc porté à une grande perfection dans le seizième siècle; et la quantité de tableaux et d'objets en émail, que le roi fit établir dans la fabrique de Limoges, est considérable. François Ier, après avoir fondé cette manufacture, en donna la direction à Léonard de Limoges, connu sous le nom de *Léonard le Limousin*, le plus habile homme de son tems. En effet, le peintre, pour remplir les intentions du roi, fit fabriquer, d'après les dessins de Raphaël, de Jules Romain, de Jean Cousin et de Primatice, des vases, des coupes, des aiguières et des plateaux magnifiques d'une dimension extraordinaire; le tout enrichi des plus belles compositions. Ces peintures admirables se font remarquer par la richesse des couleurs, par la noblesse du dessin, par la grace et la variété des attitudes, ainsi qu'on peut le voir dans les tableaux qui ornent le beau tombeau de Diane de Poitiers (n° 466, et dans plusieurs autres pièces que nous possédons dans notre cabinet particulier).

François Ier, voulant orner son château de Madrid, près Bou-

(1) Voyez dans notre ouvrage in-4°., la gravure d'un reliquaire fabriqué dans le treizième siècle, et celle d'un plateau que l'on conserve au cabinet des antiquités à la bibliothèque impériale.

logne, des peintures de sa manufacture de Limoges, ordonna à son peintre l'exécution de vingt tableaux en émail, lesquels devaient, dans la proportion de cinq pieds environ (dimension extraordinaire), représenter les Dieux de la fable. Ces tableaux magnifiques, que nous avons vus à Paris, en 1802, dans les mains d'un particulier, furent exécutés d'après les dessins de Rosso, dit *Maître Roux*; mais le roi, qui voulait en jouir, ne fut pas satisfait. Il mourut trop tôt; et l'on y travaillait encore, lorsque Henri II périt des suites du coup que lui porta Montgomery.

On concevra bientôt qu'une entreprise aussi considérable entraînait avec elle de grandes difficultés : 1° par son exécution comme simple peinture; 2°. par les immenses précautions qu'il a fallu prendre pour passer au feu des pièces d'une dimension aussi grande. Enfin ces chefs-d'œuvre, au nombre de neuf, lorsque nous les avons vus restés, on ne sait comment, chez des héritiers de Léonard, passèrent de suite chez l'étranger, malgré les soins que nous employâmes pour les conserver à Paris.

Avant de terminer cet article, nous parlerons d'un tableau en émail, que nous possédons, qui mérite d'être cité parmi les chefs-d'œuvre du seizième siècle. Il représente Henri II et Diane de Poitiers, assis sur le même cheval, cheminant à travers une riche campagne. Nous l'avons fait graver (sous le n° 560); en voici la description.

Dans ce tableau, le roi Henri II, est représenté à cheval, la tête de profil : et dans la posture que l'on a donnée à la figure équestre de Marc-Aurèle, sa maîtresse, dessinée de face, est assise auprès de lui en croupe, et le serre étroitement de ses jolis bras. L'auteur du tableau a fort ingénieusement placé, au dessous de la duchesse, trois colombes qui se reposent sur un petit arbuste. Une inscription manuscrite en style et en caractère du tems, fixée derrière cette peinture, annonce qu'elle a été faite d'aprés un dessin de Raphaël; mais cela ne peut être, puisque ce grand dessinateur est mort en 1522; qu'il n'est jamais venu en France; que le roi Henri II est né en 1528, et Diane, l'an 1500. Or, il est plus que probable que Primatice en est l'auteur, puisque toutes les peintures en émail, de la fabrique de Limoges, s'exécutaient sur ses dessins, et qu'il fut nommé ordonnateur des bâtimens du roi, après la mort de Philibert de Lorme. Quoi qu'il en soit, voici l'inscription dont il est question : *Le portrait au naturel, du dessin de Raphaël, du roi de France Henri II, accompagné de madame Diané de Saint-Vallier, duchesse de Valentinois, allant à la chasse; fait en l'an mil cinq cent quarante-sept.* Suivant Saint-Foix, Catherine de Médicis est la première qui ait eu un carrosse. Les femmes allaient en litière ou à cheval. Ces carrosses ressemblaient à des coches avec de grandes portières

8

de cuir, que l'on baissait pour y entrer; on n'y mettait des rideaux que pour se préserver de la pluie ou du soleil. Bassompierre, sous Louis XIII, fut le premier qui fit mettre des glaces à sa voiture.

§. III.

Sous le règne de Louis XIV, Jean Petitot, Génevois, fut reconnu comme célèbre peintre de portrait en émail. En effet, il porta cet art au plus haut degré de perfection : et l'on jugera aisément de son talent par la belle suite de portraits des personnages de la cour de ce prince, que l'on a réunis au Musée Napoléon. Le mérite de Petitot ne saurait être contesté, puisque ses portraits se vendent encore plus de *cent louis*, prix de commerce.

Sous le règne de Louis XV, M. Séguin s'est acquis une grande réputation dans l'art de peindre le portrait en émail; mais M. Augustin, qui s'en occupe constamment depuis plusieurs années, vient de relever, d'une manière brillante, un art que l'on avait abandonné avant lui à des peintres médiocres. M. Augustin a peint, avec beaucoup de succès, plusieurs personnages de la famille impériale. Enfin, il serait à desirer que la peinture en émail, que l'on admire avec tant de raison dans les productions du célèbre Petitot, fût protégée d'une manière distinguée dans la personne de M. Augustin. Nous ajouterons à tout ce que nous venons de dire, qu'un jeune Génevois, élève de M. Desnoyers, dessinateur et graveur distingué, après s'être longtems livré, sous les yeux de son maître, à l'étude de la peinture en émail, vient de mettre au jour des tableaux de la plus grande force. D'ailleurs où trouverait-on des peintures en émail faites pour rivaliser avec l'école française, si M. Isabey, dessinateur particulier du cabinet de l'Empereur, voulait consacrer son beau et rare talent à un genre de peinture aussi durable !

Des costumes et de l'usage de la barbe en France.

La description des costumes que nous allons entreprendre, va servir de complément à notre histoire des arts, relativement à la France. La connaissance des costumes, en général, est indispensable aux personnes qui exercent les beaux arts. Combien de peintres, de sculpteurs, et même de dessinateurs habiles n'ont-ils pas gâté leurs ouvrages par des anachronismes ridicules? S'il fallait relever toutes les erreurs qui se sont commises en ce genre, la liste en serait trop longue. Les artistes ne sauraient donc être trop scrupuleux et trop exactes à suivre dans leurs productions,

comme l'a fait Poussin; 1° les costumes analogues aux personnages qu'ils veulent mettre en scène; 2° les usages consacrés par les lieux et par les époques où ces personnages ont parus. Ce serait, sans doute, faire injure à nos artistes modernes, de leur rappeler qu'ils travaillent pour la postérité. Nous sommes loin d'y penser; nous leur dirons seulement : *Souvenez-vous que les monumens des arts sont généralement consultés des écrivains et des antiquaires, pour fixer les époques les plus remarquables de l'histoire.*

Dans la description des costumes que nous allons entreprendre, nous suivrons, 1° ce qui nous sera prescrit par l'influence naturelle sur les modes que nous présentent les événemens politiques; 2° par les lois qui ont généralement consacré un costume national; 3° par les innovations que quelques particuliers ont admis dans leurs vêtemens.

Un écrivain moderne a dit qu'on ne pouvait attribuer l'origine ou l'invention des costumes qu'à quatre causes premières: 1° A la *nécessité*; 2° à la *pudeur*; 3° au *desir de s'embellir*; 4° au *penchant à la variété*. Ces observations philosophiques, à la vérité, ne sauraient être admises exclusivement; car on pourrait dire avec une espèce de certitude que l'invention de se vêtir a dû naître du besoin où l'on est souvent de se garantir du froid comme de la chaleur; cependant on voit certains habitans du nord et du midi se passer de vêtemens, et aller tout nus. Nous dirons aussi que la *pudeur*, qui, chez les femmes, captive tous les hommes, tels qu'ils soient, est le résultat de la civilisation, et que ce n'est point un sentiment inné. Nous pensons donc qu'en considérant l'envie de plaire comme un besoin naturel à l'un et à l'autre sexe, nous trouverons, là seulement, la véritable origine des habillemens, et par conséquent de la *parure* ou des *costumes*, puisque nous voyons les hommes et les femmes les plus policés, comme les plus sauvages, en faire leur principale occupation. Tout ceci nous prouve du reste que l'histoire des costumes des nations peut servir à connaître quel est leur état moral.

Avant d'entrer en matière, nous traiterons d'abord de l'origine des Gaulois; nous ferons connaître leurs costumes, et nous passerons ensuite aux vêtemens en usage sous les premiers rois de la monarchie française, jusqu'à nos jours.

De l'origine des Gaulois et de leurs costumes.

L'origine des anciens Gaulois remonte à la plus haute antiquité.

Ces peuples, que plusieurs auteurs s'accordent à faire descendre du nord, se fixèrent d'abord dans plusieurs contrées de l'Europe, et bientôt après se répandirent sur toute la surface du globe. Selon Tite-Live, les Gaulois qui occupaient les environs de Toulouse et le pays qui est entre les Cévennes et les pyrénées, resserrés dans leurs terres par une nombreuse population, partirent au nombre de trente mille hommes pour faire la conquête du Levant; Brennus était à leur tête. Pendant que ce général pillait le temple de Delphes, et ravageait toute la Grèce, vingt mille hommes de ses troupes, commandées par Léonorix, passèrent dans la Thrace. Ils soumirent tout le pays jusqu'à Byzance, et vinrent camper aux bords de l'Hellespont. Peu de tems après, ce général députa un ambassadeur à Antipater, qui commandait en Asie pour la Grèce. Après une entrevue qui eut lieu entre les deux chefs, Léonorix retourna à Byzance. Léonorix, poursuivant ses succés, ne tarda guère à entrer avec ses troupes dans la Bithynie, de concert, dans cette entreprise, avec Nicomède, qui, à son tour, se servit des troupes gauloises pour combattre Zipœtes, qui occupait une partie de ses états.

Les Gaulois jetèrent la terreur par toute l'Asie; et, malgré les pertes prodigieuses qu'ils avaient faites en Grèce, réduits à environ dix mille hommes, tout cédait à leur courage, et ce pays fut entièrement soumis par eux. Divisés en trois bandes, ils partagèrent ainsi leurs conquêtes; les uns s'arrêtèrent sur les bords de l'Hellespont, les autres se fixèrent en Éolide et en Ionie, et les plus valeureux, connus sous le nom de *Tectosages*, pénétrèrent jusqu'au fleuve Halys qui baigne les confins d'Angora, connus depuis sous le nom d'Ancyre, dont nous avons déjà eu occasion de parler dans notre discours préliminaire. Pline dit formellement qu'Ancyre a été bâtie par les Gaulois Tectosages. On lit aussi dans Strabon que les Gaulois divisèrent leurs conquêtes en Asie en quatre parties, qu'ils établirent dans chacune un roi et des officiers de justice et de guerre, et qu'ils ne négligèrent point de rendre la justice, et de sacrifier au milieu des forêts de chênes, suivant leur ancienne coutume.

Leur population s'étant prodigieusement augmentée, et la terre, malgré des récoltes abondantes, ne pouvant suffire aux besoins d'un peuple devenu trop considérable, la jeunesse s'étant rassemblée, se détermina à quitter l'Asie; elle se mit en marche, et s'avança peu à peu vers nos contrées. Cette jeune colonie à chevelure blonde, dit Tite-Live, conserva longtems la forme du gouvernement qu'elle apporta de l'Asie, et qu'elle tenait de ses pères. La liberté était le dieu tutélaire des Gaulois, et ce sentiment qu'ils recevaient de la nature, fortifié par l'éducation, les rendit ter-

ribles. Divisés par cantons, selon leur coutume, ils maintenaient parmi eux cette égalité de justice que l'homme naturel porte dans son cœur; ils se réunissaient pour défendre ceux que des voisins ambitieux voulaient opprimer. Leurs chefs, divisés en poste fixes et en postes amovibles, étaient choisis entre eux et par eux : cette forme de gouvernement leur rendit toute espèce de domination insupportable, et ils portaient l'amour de la liberté jusqu'à vouloir amener les nations étrangères aux pieds de ses autels. Cette noble avidité de la gloire leur a souvent mis les armes à la main. Ils allaient aux combats en chantant et couronnés de fleurs; ils jetaient l'épouvante dans les camps ennemis par des hurlemens qu'ils poussaient au loin. Simples comme la nature, les Gaulois dédaignaient, dans les combats, les ruses et les finesses de guerre : ces moyens de vaincre, disaient-ils, sont indignes d'un peuple courageux et libre. Ils campaient communément en rase campagne, le long des fleuves, des rivières, ou au pied des montagnes; et, après avoir retranché une partie de leur armée pour la conservation des bagages et des chariots, au premier signal de leur chef, ils partaient avec la rapidité de la foudre pour fondre sur l'ennemi. « Aussi jamais nation ne fut plus martiale, jamais peuple ne porta plus loin l'intrépidité. Le mépris de la mort était naturel aux Gaulois: ils avaient toutes les qualités nécessaires pour vaincre toute la terre, et ils en seraient venus à bout, s'ils eussent eu plus d'art et plus de discipline ».

Jules César s'étant introduit dans les Gaules, par les Alpes, s'en rendit maître après une guerre longue et desastreuse; les Gaulois, fatigués par les combats, pressés par le besoin de la paix, reçurent les lois du vainqueur, qui poussa ses conquêtes jusque dans la Germanie.

Depuis la conquête des Gaules par les Romains, une grande partie des dieux d'Athènes et de Rome prirent faveur, et furent honorés à la place des anciens dieux du pays. « Ils honorent par dessus tout le dieu Mercure (dit Jules César), qu'ils regardent comme l'inventeur de tous les arts, le guide des voyageurs, et celui qui aide plus que tous les autres à amasser de l'argent et à négocier heureusement. Après Mercure, ils rendent encore les honneurs divins à Apollon, à Mars, à Jupiter et à Minerve, dont ils ont presque la même opinion que les autres nations. Ils croient qu'Apollon chasse les maladies, que Minerve a donné le commencement aux manufactures et aux arts, que Jupiter a pour son partage l'empire du ciel, que Mars conduit la guerre : de là vient que, lorsqu'ils vont combattre, ils font vœu de lui offrir ce qu'ils pourront prendre, et après la victoire, ils lui immolent des bestiaux pris aux ennemis ». Plusieurs auteurs s'accordent à dire que non seulement les Gaulois fabriquaient des monnaies d'or et d'argent

à l'usage de leur commerce, mais qu'ils faisaient aussi circuler des monnaies grecques (1).

§. Ier.

Les cérémonies religieuses qui nous sont étrangères fixent notre attention, et c'est ordinairement la première chose qu'un peuple voyageur emprunte de ceux chez lesquels il habite pendant le cours de son émigration.

Si on observe les Gaulois, pendant leur séjour dans la Grèce ou dans l'Italie, on ne sera plus surpris de retrouver sur les monumens qu'ils ont laissés, des traces de l'ancien culte, puisqu'ils l'adoptèrent en partie, et même qu'ils en lièrent les cérémonies à leurs coutumes religieuses. C'est donc par une suite de cette conséquence que nous retrouvons dans les costumes des Gaulois, des rapprochemens à faire avec ceux des Grecs et des Romains. On y voit la *tunique* et la *toge*, portées à peu près de la même manière, et l'on est disposé à croire que les innovations qui ont eu lieu dans les costumes de ce peuple, à la suite de ses voyages dans l'Asie comme dans l'Italie, s'introduisirent par les jeunes gens et par les femmes, qu'un goût naturel pour la nouveauté porte ordinairement à imiter les costumes et les modes qu'ils voient pour la première fois.

D'après ces observations, nous ne serons donc pas étonnés

(1) Voici un fait dont j'ai été le témoin, qui sert à constater d'une manière non équivoque l'usage des monnaies grecques dans les Gaules. Le 26 fructidor an 13 (12 septembre 1805), sur les bords de la Seine, vis-à-vis la rue des Petits-Augustins, située à Paris, entre celle des Saints-Pères et les Quatre-Nations, en faisant des fouilles pour l'établissement d'un égoût, les ouvriers découvrirent d'anciens libages, parmi lesquels se trouvèrent environ douze ou quinze médailles d'or pesant 2 gros 15 grains, portant, d'un côté, un buste couronné de lauriers, dont le travail est passablement beau; et au revers, un bige conduit par une renommée; au dessous on lit en grec : *Philippe*. On connaît plusieurs médailles d'or de Philippe et d'Alexandre son fils, du plus beau travail grec : on sait aussi qu'il y en a eu d'autres frappées dans les villes de la Gaule, à l'imitation des premières; mais elles contiennent plus ou moins d'alliage, et elles sont d'une fabrique plus grossière. On croit que ce qui a pu donner lieu à la fabrique de ces sortes de médailles d'or et d'argent par les Gaulois, c'est que ceux qui revinrent dans la Gaule après leur expédition sous Brennus, en Macédoine et en Grèce, en rapportèrent des monnaies d'or de Philippe, et qu'ils en firent fabriquer d'autres, à l'imitation de celles-là, par des ouvriers qui ne purent alors les imiter que d'une façon qui se ressent tout à fait de la rudesse où étaient les arts dans leur pays. Cependant, celles découvertes en notre présence, nous ont paru d'un travail assez beau, et nous pensons qu'elles sont du nombre de celles qui ont été apportées dans les Gaules, après l'expédition de Brennus, et qu'elles ont été mises dans une ancienne fondation, comme monnaie courante du pays, suivant un usage fort ancien.

de trouver si souvent, sur les monumens de l'ancienne Gaule, les divinités des Grecs, tels que Jupiter, Vulcain, Mars, Mercure, Vénus, Cérès, Diane, Castor et Pollux, etc., avec leurs attributions ordinaires. Nous allons examiner maintenant les vêtemens et les costumes qui sont sculptés sur le monument Gallo-Romain que l'on a découvert dans l'église de Notre-Dame de Paris, dont nous avons eu occasion de parlerdans cet ouvrage.

§. II.

Déjà nous avons vu sur ce monument (1), Jupiter dans l'attitude imposante qui convient au souverain de la terre et du ciel. Mars, sous le nom d'*Esus*, occupé à cueillir le *gui* de chêne, pour l'offrir aux hommes comme un remède propre aux maladies morales et physiques. Cette cérémonie se renouvelait tous les ans, le sixième de la lune, au commencement de mai, avec une pompe imposante et l'appareil le plus mystérieux. Le prêtre, chargé de faire l'office de cette Divinité bienfaisante; et par conséquent de cueillir le fruit révéré, était vêtu d'une longue robe de lin toute blanche. Monté sur le chêne, armé d'une serpette d'or, il déposait, avec respect, les fruits *un à un*, dans un morceau d'étoffe aussi de lin et de la même couleur, que lui tendait un prêtre de sa suite.

Sur ce monument, Jupiter est représenté, vêtu d'une longue tunique, tenant à la main une lance à la manière du pays, tandis que, de l'autre, il s'appuie sur un bélier, sorte de victime que les Gaulois consacraient à ce Dieu.

Nous avons également observé que les Gaulois, dans leurs cérémonies religieuses, se servaient d'une tunique carrée, avec des bandes de pourpre qui vont en diminuant de part et d'autre, ainsi que le décrit Isidore. Pline dit aussi que le fond des tuniques, à l'usage des Gaulois, était blanc, chamarré de pourpre.

Le dieu Mars est représenté, sur ce monument, ayant la moitié du corps nu; le reste de son corps est couvert d'une tunique courte, qui descend jusqu'aux genoux. Tite-Live, dans la description qu'il donne de la bataille de Cannes, dit formellement que les Gaulois combattaient nus, depuis le nombril jusqu'à la tête. On lit encore dans Polybe que les Gaulois Belges combattaient tout nus. Le même auteur ajoute qu'ils ne se dépouillaient ainsi de leurs vêtemens qu'un jour de bataille. Il

(1) Ces monumens précieux sont décrits dans cet ouvrage sous les n°s. 1, 2, 3 et 4.

est donc plus que probable que c'est là le motif qui a déterminé le sculpteur à représenter, sur ce monument, le Dieu de la guerre, vêtu comme un Gaulois prêt à combattre.

Diodore de Sicile et Strabon donnent aux Gaulois un aspect rude et un visage féroce. Le premier dit que les uns se rasent la barbe, et que d'autres la gardent; que les nobles d'entre eux ou les gens distingués se rasent légèrement les joues, mais se laissent venir les moustaches pendantes. L'habillement répond encore à ce qu'on lit dans Strabon. Ils portaient, dit-il, des vêtemens fendus et à manches, qui descendaient jusques vers les genoux; c'est ce que plusieurs auteurs ont nommé *sagum*, car le *sagum* était propre aux Celtes. Suétone oppose le *sagum* à la *toge*. Notre ancien mot *sayon* tire sa racine de *sagum*. La pique qu'on leur voit tenir, est une arme qui leur était propre.

Vulcain, du nombre des figures qui sont sculptées sur ces monumens antiques, est représenté comme un simple forgeron. Il est vêtu d'une tunique qui descend jusqu'à la naissance des genoux, avec un bonnet pointu sur la tête, semblable pour la forme à ceux de laine que portent souvent nos ouvriers. La moitié de son corps est nue; il tient une paire de tenailles de la main droite, et porte un marteau à sa ceinture. Ainsi, il parait certain que l'auteur de ce monument a donné au chef des Cyclopes le costume simple que portaient, de son tems, les forgerons Parisiens; et sans l'inscription *Volcanus*, gravée au dessus de sa tête, il serait difficile de le reconnaître pour le fils de Junon.

Les Gaulois avaient de Vulcain la même idée que les Grecs. Ces peuples, adroits à travailler les métaux, offraient des sacrifices au fils de Jupiter, dans l'espérance de perfectionner un travail qui flattait infiniment leur goût. Pline les considère comme les inventeurs de l'étamage du cuivre dont on doublait les vaisseaux. Ils perfectionnèrent si bien ce talent, qu'ils parvinrent à vernir avec de l'argent les harnois de leurs chevaux et l'attelage des chars.

Vénus et Mercure, Castor et Pollux, divinités protectrices de la navigation, tiennent aussi leurs places sur nos autels. Pan, le maître des forêts, le symbole de l'harmonie universelle, parait, à la suite du cortége, sous le nom de *Cernunos*, qui s'explique par *cher Maître* ou *Souverain maître*.

Le bas-relief qui suit représente la dédicace du monument. On voit une troupe de jeunes gens armés, les uns imberbes et les autres ayant des moustaches pendantes, portant des casques (1)

(1) Ces casques sont ici surmontés par de grandes éminences, et je pense que le *cassis* des Toscans est cette armure de tête d'où nous est venu, par succession de tems, notre terme de *casque*.

et des tuniques sans manches, à la manière des soldats Romains, et ayant un bracelet vers le milieu du bras. C'était un usage chez les Gaulois de ne rien faire en public qu'*armé;* plusieurs vieillards à longue barbe marchent à leur tête; le rang qu'ils tiennent, et leur allure de tourner à gauche, tout indique que ce sont des Druides qui président à la cérémonie, et qui y tiennent la place qui leur était assiguée de droit.

Des armes à l'usage des Gaulois.

Les armes que portaient les Gaulois étaient l'arc, la flèche et le bouclier, qu'ils nommaient *thure*, sur lequel ils traçaient souvent les marques de leur bravoure. Polybe et Tite-Live s'accordent à dire que ce bouclier, fort grand, était plus long que large, et assez semblable à ceux dont les Romains se servaient dans la manœuvre de *la tortue*. Pausanias détermine sa grandeur par l'expression de *grandeur humaine*, comme on peut le voir dans l'un des bas-reliefs dont nous avons parlé plus haut. Ils portaient l'épée et une lance, plus ou moins longue, nommée *gæsum; javelot*. Ils lançaient des chars dans les rangs de leurs ennemis pour les rompre et s'ouvrir un passage; ce qu'ils exécutaient avec une prestesse inconcevable. Souvent ils mêlaient leur infanterie à leur cavalerie, et portaient ainsi le trouble et la mort. On lit dans Strabon qu'ils avaient la coutume barbare d'attacher les têtes de leurs ennemis au cou de leurs chevaux et au dessus des portes de leurs maisons. Suivant le même auteur, ils conservaient embaumées les têtes des hommes illustres qu'ils avaient vaincus, pour les montrer aux étrangers.

Des Druides ou des prêtres Gaulois.

Les Gaulois, après avoir été longtems gouvernés par des chefs choisis parmi eux, et choisis par eux, par une force irrésistible de la puissance des choses, qui fait que ce qui a été n'est plus, et que ce qui est ne sera plus, ils tombèrent sous l'aristocratie de leurs prêtres. Les Druides, en possession d'un pouvoir absolu, firent, pour le conserver, jouer tous les ressorts d'une politique cruelle. Retirés dans des forêts plantées seulement de chênes, c'est du milieu de ces forêts, du fond des cavernes qu'ils y habitaient, qu'ils donnaient leurs lois, qu'ils faisaient la paix ou la guerre, et qu'ils lançaient des arrêts de mort contre ceux qui pouvaient s'opposer à leurs desseins. *Ubi initium belli fieret explorabant, nocturna que in locis desertis consilia habebant.* (Commentaires de César.)

Cette secte redoutable s'était divisée en plusieurs bandes qui toutes dépendaient d'un même chef. Les *Vacies* étaient chargés des sacrifices; ils expliquaient les oracles et tiraient des augures, conjointement avec leurs femmes (les Druidesses). Lorsqu'ils étaient en fonctions, ils portaient une couronne de chêne, et se couvraient la tête d'un capuchon, qu'ils jetaient quelquefois en arrière. Les *Bardes* s'occupaient uniquement de poésie. Pendant les cérémonies religieuses, ils chantaient des hymnes de leur composition, ou déclamaient les actions des héros, qu'ils avaient mises en vers. Les *Eubades*, considérés comme philosophes, se livraient à la méditation et à l'étude des sciences; ils s'appliquaient plus particulièrement à la médecine et à l'histoire naturelle. Les *Saronides* étaient chargés de l'instruction publique; ils étaient excellens musiciens, bons astronomes, et se chargeaient de diriger les affaires des familles, et de négocier les discussions particulières.

Les Druides portaient communément la barbe; ils étaient coïfés d'un bandeau qui leur ceignait le front; souvent ils portaient une couronne de chêne, comme on le voit sur les monumens gaulois, trouvés à Dijon. On y retrouve des prêtres, coïfés de cette manière, vêtus d'une tunique longue, recouverte d'un grand manteau, qui s'ouvrait par devant. Tous les auteurs s'accordent sur la forme de ce vêtement, qu'ils disent être de lin et d'une blancheur éblouissante. On voit sur le même monument un Druide ainsi vêtu, tenant d'une main un rouleau de papier, ou *volumen*, et de l'autre un *style*, ce qui peint parfaitement les Saronides, dont nous avons parlé plus haut. Selon César, ils employent les caractères grecs dans les affaires ordinaires. *In reliquis rebus publicis privatisque rationibus græcis litteris utuntur.*

L'immortalité de l'âme formait la base principale de leurs dogmes. Ils faisaient brûler les morts et jetaient dans le bûcher les meubles auxquels les défunts avaient été le plus attachés pendant leur vie.

Suivant Valère-Maxime, les Gaulois se prêtaient facilement de l'argent entre eux, dans l'espérance qu'il leur serait rendu après la mort. C'est cette croyance qui fait que l'on voit communément, sur les tombeaux des Gaulois, des figures tenant une bourse à la main, et notamment sur ceux que l'on a trouvés à Dijon. Des auteurs ont prétendu que ces reliefs représentaient des mariages; mais il paraît certain, d'après ce qu'avance Valère-Maxime, que c'était leur manière de peindre l'immortalité de l'âme, la base de leur religion, comme les Grecs l'exprimaient par des allégories qui peignaient la régénération de la nature à l'équinoxe du printems. Quelquefois ces peuples ingénieux

ajoutaient à cette allégorie, la peinture de l'hiver, ou la dégradation de la nature, pour exprimer la mort.

Costumes des Français sous la première race de leurs rois.

Dès l'année 1790, et notamment depuis le décret de la Convention nationale du 5 brumaire an 2 de la République, qui défend de détruire, mutiler et altérer en aucune manière les monumens des arts, sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité, etc., nous avons eu soin, chaque fois qu'il nous a été possible, de réunir dans le Musée impérial des monumens français tout ce qui peut donner des idées des anciens costumes, soit civils, d'hommes et de femmes, soit militaires dans les différens grades.

§. Ier.

Depuis Clovis jusqu'à Philippe II, il y a eu peu de variation dans les vêtemens; ce qui embrasse à peu près sept siècles; et il semble que ce n'est qu'au retour des croisades que les costumes ont changé. Avant cette époque, les hommes laissaient croître la barbe et flotter les cheveux; les habits de guerre étaient courts et serrés, et recouverts d'une espèce de draperie qui s'attachait sur l'épaule droite, à peu près semblable à ce que les Grecs nommaient *chlamides*.

Les habillemens de ville consistaient en une tunique longue, avec une ceinture que l'on rendait plus ou moins riche, en raison de sa fortune. Par-dessus était un long manteau, un peu ouvert sur le devant, que l'on assujétissait par une laçure ou courroie fixée par des boutons, ainsi que l'on sera à même de le vérifier sur les bas-reliefs de Childebert, n° 6, et de Clovis, n° 9.

Les femmes portaient à peu près le même habillement, si ce n'est une espèce de guimpe ou voile qu'elles mettaient sur leur tête, et qui flottait sur leurs épaules, comme on le voit au monument d'Isabelle d'Aragon, n° 24.

Les costumes des magistrats, des religieux et des religieuses, n'étaient, pour ainsi dire, que les vêtemens civils de l'époque où leur ordre avait été institué, et que par leurs règles ils n'avaient pu changer.

Les prêtres et tous ceux qui étaient attachés au service de la primitive église portaient aussi la barbe. *Elle contribue à la beauté de l'homme comme une belle chevelure contribue à la beauté d'une femme*, dit Clément d'Alexandrie. Tertulien, qui vivait l'an 200 de notre ère, parle aussi dans ses ouvrages de la

barbe que portaient nos prêtres; il cite particulièrement un passage d'un canon, qui défendait aux prêtres de se raser la barbe. *Qu'aucun ecclésiastique n'entretienne sa chevelure ni ne rase sa barbe*, trouve-t-on encore au troisième canon du concile tenu à Barcelone en 540. Tous les papes des premiers tems portèrent la barbe jusqu'au moment où les deux églises grecque et latine se divisèrent.

Armures des Français sous Clovis.

Les hommes, dit Sidoine Apollinaire (1), sont d'une taille extraordinaire, vêtus d'habits fort étroits; ils ont une espèce de baudrier ou de ceinturon qui les serre par le milieu du corps, et qui sert à attacher leur épée. Ils jettent leurs haches, lancent avec une force merveilleuse leurs javelots, et ne manquent jamais leur coup; ils manient leur bouclier avec beaucoup d'adresse. Voici ce que rapporte Procope, secrétaire de Bélisaire, témoin oculaire de l'expédition des Français en Italie, sous Théodebert Ier, roi de la France austrasienne.

« Parmi les cent mille hommes que Théodebert conduisait en Italie, il avait fort peu de cavaliers autour de sa personne; ces cavaliers seuls portaient des javelots, *qui soli hastas ferebant* : le reste qui formait le corps de troupes, était de l'infanterie, *non arcu non hastâ armati* : ces soldats n'avaient ni arc, ni javelots; ils portaient seulement une hache, un bouclier et une épée. Le fer de la hache était gros et à deux tranchans; le manche était de bois et fort court. Ils varient quelquefois leur manière de combattre, suivant les plans que les généraux se sont proposés pour dérouter l'ennemi. Tantôt ils se servent uniquement du javelot qu'ils lancent, et de suite, fondent, la hache à la main sur leur ennemi, avec une telle vivacité qu'ils arrivent en même tems que le fer du javelot qu'ils ont lancé, fracassent le bouclier qu'il leur oppose; et, le prenant au corps, ils le percent de l'épée qu'ils portent, ou lui ouvrent le crâne avec la hache. Selon Agathias (2), les armes des Français sont fort grossières; ils n'ont ni cuirasse ni bottes; fort peu portent des casques. Ils ont peu de cavalerie; mais ils se battent à pied avec beaucoup d'adresse et de discipline. Ils portent l'épée le long de la cuisse, et le bouclier

---

(1) Il naquit à Lyon vers 430. *Voyez pour les costumes* son Panégyrique de Majorien (*Julius-Valerius*), élevé en 457 à l'empire d'occident.

(2) Le scholiaste Agathias, avocat, natif de Myrine, au sixième siècle, exerçait sa professi on à Smyrne.

sur le côté gauche; ils ne se servent ni d'arc, ni de frondes, ni de flèches, mais de haches à deux tranchans et de javelots. Ces javelots, qu'ils lancent avec la main, ne sont ni fort longs ni fort courts; ils sont tout couverts de fer, excepté à la poignée; au haut, en approchant de la pointe, il y a deux fers recourbés en forme de crochets, un de chaque côté; ils s'en servent pour blesser l'ennemi ou pour l'embarrasser dans son bouclier de manière qu'il montre le corps à découvert, et pour le percer ensuite de l'épée».

Grégoire de Tours s'accorde avec les auteurs que je viens de citer pour donner aux Français les armes dont je parle, car, en parlant de la revue que Clovis fit de ses troupes après la bataille de Soissons, il lui fait dire à un soldat qu'il reprenait de sa mauvaise tenue: *Neque tibi hasta, neque gladius, neque bipennis est utilis.* « Il n'y a point de soldat dans l'armée dont les armes soient en désordre comme les vôtres; ni votre javelot, ni votre hache ne sont point en état de vous servir ». Dans un autre passage, il donne aux Français un poignard pendant à leur ceinture.

Agathias et Apollinaire s'accordent à dire que les Français, qui n'étaient point du sang royal, étaient rasés tout à l'entour de la tête: qu'ils se conservaient seulement les cheveux du coronal, qu'ils relevaient en forme de hupe on d'aigrette qu'ils faisaient tomber sur le front. Ils avaient, continuent ces auteurs, la barbe rasée, excepté qu'ils conservaient de longues moustaches au dessus de la lèvre supérieure.

Les chefs de l'état et les princes seulement conservaient leurs longues chevelures : lorsqu'ils commandaient en personne, ils portaient des casques et même des cuirasses. Voici ce qu'on lit dans un historien contemporain, parlant de Dagobert combattant contre les Saxons: « Son casque fut cassé ou percé d'un coup qui lui emporta une partie de sa chevelure. Clotaire II, son père, continue le même auteur, étant venu à son secours avec une armée fraîchement levée, parut sur les bords du Weser, où il se fit reconnaître de loin au duc des Saxons, ayant ôté son casque et fait paraître sa longue chevelure ».

Les souliers des anciens Français étaient attachés aux pieds avec une longue courroie ou un ruban, dont les deux côtés, depuis le pied, montaient en s'entrelaçant autour de la jambe, en montant de cette manière jusqu'au haut de la cuisse, où on l'arrêtait, comme on pourra le vérifier sur la gravure de notre statue équestre de Charles-le-Chauve, que nous donnerons dans notre ouvrage in-4°.

de leurs *armes*. Ce fut sous son règne que l'on apporta des Indes la manière d'élever les vers à soie.

Costumes français sous l'Empereur Charlemagne.

Sous Charlemagne, les armes éprouvèrent quelque changement. Le moine Saint-Gal, dans la Vie de ce prince, outre le casque et la cuirasse, lui donne des manches de mailles en forme de brassards, des cuirasses de lames de fer et des bottes de fer : ce sont probablement des mailles semblables à celles que l'on voit dans nos monumens du treizième siècle. Les gens qui l'accompagnaient étaient vêtus de même, excepté qu'ils n'avaient point de cuissards pour monter plus facilement à cheval. On lit, dans un article des *Capitulaires de Charlemagne*, le paragraphe suivant : « Que le comte ait soin que les armes ne » manquent point aux soldats qu'il doit conduire à l'armée ; » c'est-à-dire, qu'il aient une lance, un bouclier, un arc, deux » cordes et douze flèches; qu'ils aient des cuirasses ou des casques.»

Si l'on en croit les ouvrages de Henschenius et de Papebrock, Léon III fut le premier pape qui se fit raser le menton ; et vers 800, tout le clergé latin, à son imitation, fut sans barbe. Les prêtres seuls de l'église grecque conservèrent la leur.

Costumes français depuis le neuvième siècle, jusqu'au quatorzième inclusivement.

Depuis Charles-le-Chauve jusqu'à Hugues-Capet, et depuis ce dernier jusqu'à Louis VIII, on porta la barbe et les cheveux forts courts, et même le peuple ne portait plus que les moustaches. Ce fut sous Louis VIII que l'on commença à se raser, comme on le verra par la suite. Jean XII, pape, déposé en 963, par un Concile qu'il avait provoqué, et dans lequel on lui reprocha ses crimes, avait repris *la barbe*. Cette bizarrerie de prendre ou de quitter ainsi la barbe de la part des papes, excita un Concile tenu à Limoges, en 1031, dans lequel on déclara qu'un prêtre pouvait se faire *raser*, ou *garder la barbe à volonté;* cependant ce même Concile parle en faveur des premiers, puisqu'il est dit, dans un autre paragraphe, *que les prêtres rasés seront distingués des laïcs par leur exterieur*. Grégoire VII fit tenir un Concile, en 1073, où il défend formellement aux clercs de porter la barbe. Les habits de ville de l'un et de l'autre sexe étaient, à fort peu de chose près, les mêmes que sous la seconde race, à l'exception que les rois Capétiens

quittèrent la chlamyde pour prendre le manteau court. L'habillement militaire était fort court et serré. Au lieu de cuirasse piquée, le soldat portait une espèce de tunique maillée, avec les bottines pareilles, armure extrêmement pesante, que nos Français empruntèrent des Normands. Ils se couvraient la tête d'un petit bonnet en forme de calotte, sur lequel ils posaient le chaperon comme on le voit dans l'ouvrage de Montfaucon.

§. Ier.

Sous Louis VIII, les femmes portaient de longues queues à leur vêtement de dessus, des collets renversés et une ceinture dorée. La reine Blanche, sa femme, fit défendre aux filles publiques de porter ces marques de distinction, qui appartenaient aux femmes mariées. Cette loi fut promulguée, parce que cette femme vertueuse fut obligée de rendre, à la messe, le baiser de paix à une fille publique qui était décemment vêtue; ce qui a donné lieu au proverbe: *Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée.*

Costumes militaires.

Les sergens d'armes, *servientes armorum*, furent institués par Philippe-Auguste pour la garde de sa personne, menacée par le Vieux de la Montagne. Ils étaient cuirassés à la manière du tems; leurs armes étaient la masse d'armes, l'arc et les flèches: *ils porteront toujours leurs carquois pleins de carreaux.* Les carreaux étaient une espèce de flèche dont le fer était carré. On leur donna aussi des lances. La coîfure de tête de ces guerriers, que l'on voit dans notre muséum sur les deux bas-reliefs, numérotés 20, était le *cabasset* et le casque léger, sur lequel ils attachaient un voile qu'ils rejetaient en arrière. Ce voile fut connu, dans la suite, sous le nom de *cornette.* Lorsque les sergens d'armes allaient à la guerre, ils quittaient le cabasset pour prendre le *heaume.* L'un des deux guerriers que l'on voit auprès du roi Louis IX, dans le second bas-relief, paraît avoir le costume que les militaires portaient dans les cérémonies publiques. Le premier est vêtu d'une casaque à grandes manches, avec une chaîne qui lui descend sur la poitrine; sa tête est découverte: le second est enveloppé d'un grand manteau fourré à longs poils, avec des manches pendantes, et la tête est couverte d'une espèce de bonnet circulaire, semblable au *mortier* que portaient les anciens présidens du parlement.

Nous avons déjà parlé de la cotte d'armes, qui était le vêtement ordinaire des Gaulois, qu'ils nommaient *sagum*, *saye* ou

sayon, et dont la forme se rapproche de celle que portent nos diacres dans leurs fonctions; mais comme ce vêtement nommé *de dessus*, parce qu'il se mettait par dessus tous les autres, a éprouvé quelques variations, nous allons le faire connaître.

Les Français, dans les commencemens, portaient une sorte de vêtement ou de manteau qui leur était particulier, lequel étant posé sur les épaules, pendait jusqu'à terre par devant et par derrière, et qui, sur les côtés, venait à peine aux genoux; mais lorsqu'ils passèrent dans les Gaules, ils quittèrent cette sorte d'habit, et prirent la cotte d'armes ou le sayon des Gaulois, lesquels passaient ce vêtement par dessus leur armure, à l'imitation des Grecs; distinction particulière aux chevaliers, selon Plutarque. Ce vêtement, qui se terminait à la naissance des genoux, leur parut plus convenable à la profession qu'ils faisaient de la guerre, et moins embarrassant dans les combats. Quelques chevaliers, pour cacher des défectuosités du corps, commencèrent par alonger leur cottes d'armes, et les firent descendre jusqu'à mi-jambes. La nouveauté plaît; et dès ce moment les chevaliers en général imitèrent ce que la difformité d'un seul avait fait naître naturellement : tous alongèrent leur cottes d'armes, de telle sorte qu'ils la firent descendre jusqu'aux talons. Cette sorte de vêtement étant presque le seul apparent, puisqu'il couvrait les autres; aussi était-il celui sur lequel les seigneurs, les barons et les chevaliers faisaient éclater leur magnificence. Ils le portaient assez communément en drap d'or et d'argent, garni de riches pannes ou de fourrures d'hermines, de martres zibelines, de gris, de vair, etc.; ce qui est parfaitement exprimé par Albert, chanoine d'Aix-la-Chapelle, dans la description qu'il donne des cérémonies observées par Godefroy de Bouillon, et par les autres barons français, lorsqu'ils se présentèrent devant l'empereur Alexis Comnène. Il dit positivement qu'ils parurent devant lui en grande splendeur, portant un vêtement d'un tissu d'or, garni d'hermine, de martre, de gris et de vair, vêtement à l'usage des princes français. On porta jusqu'à un tel point le goût de la richesse et de la recherche dans les vêtemens, qu'en 1190, Philippe-Auguste défendit, dans ses ordonnances sur la milice, de porter des habits d'or, d'argent, d'écarlate, de peaux de vair, de gris et d'hermine, dont la dépense devenait excessive pour le militaire. Cet ordre, dit Joinville, fut suivi par Louis IX, qui, en ses voyages d'outre-mer, s'abstint lui-même de porter l'écarlate, le vair et l'hermine. « Qu'onques puis en ses abits ne voulut porter ne même vair, ne gris, ne écarlate, ne esties (*étriers*) et esperons dorés ». Et cet historien assure que, tant qu'il fut outre-mer avec le saint roi, il n'y vit pas une seule cotte brodée. Voici la description

qu'il donne du vêtement que porta ce prince, après la reddition de Damiette. « Mais convint au saint roy de gesir par six » jours sur les matelaz, jusques à ce que nous fussions à Acre. » Et n'avoist le roy nulz abillemens, que deux robbes longues » à manches que le Souldan lui avait fait tailler, qui estoient » de samys noir, fourrées de vair et de gris, et y avoist grant » foisson de boutons d'or ».

§. Ier.

La statue de Pierre d'Alençon, que l'on voit au Musée (sous le n°. 25), est sans barbe, selon l'usage du tems, comme nous l'avons démontré plus haut. Elle nous montre le complément de l'habit de chevalier, dont l'institution remonte à Charlemagne. Elle porte le haubert avec le chaperon de mailles, jeté en arrière sur les épaules; les manches, les chausses de mailles et le gambson (1). Dans l'action, le chaperon enveloppait la tête du chevalier (2), qui le jetait par derrière, après avoir ôté son héaume, lorsqu'il voulait se rafraîchir sans ôter son harnois. Le haubert était la principale arme défensive, faite pour résister à la lance; elle appartenait exclusivement aux chevaliers et à ceux qui avaient *fief de haubert* (3). L'usage de cette arme se prolongea jusques sous Philippe de Valois, mort en 1350, et l'on substitua au haubert une armure toute de fer. (*Voyez* la statue de Charles d'Alençon, n°. 46; celle de du Guesclin, n°. 59, et les autres du même tems, que nous avons réunies dans ce Musée).

Le vêtement d'un écuyer est semblable à celui d'un chevalier, à l'exception qu'il ne pouvait se vêtir du haubert, ni porter les manches, ni les chausses de mailles. « Item, le » harnois de l'écuyer sera tout pareil à celui du chevalier, ex- » cepté qu'il ne doit avoir nulle chausse de mailles, ne coëffettes » de mailles sur le bacinet (4), mais doit avoir un chapeau

---

(1) Le gambson était un vêtement contre-pointé, garni de bourre ou de laine, entrelacée et battue avec du vinaigre, que Pline, liv. VIII, chap. 48, dit résister au fer.

(2) *Voyez* dans ce Musée les vitraux des deux extrémités de la salle du treizième siècle. Ces vitraux ont été fabriqués en 1200.

(3) Il fallait avoir vingt-un ans passés pour ceindre le haubert. Les aspirans, avant que d'être faits chevaliers, portaient dans les combats les armes des chevaliers, à l'exception du haubert.

(4) *Bacinet*, chapeau de fer ou casque léger, sans visière et sans gorgerin : à la guerre et dans les tournois, les chevaliers portaient le héaume, qu'ils ex-

» de Montauban, et si ne doit avoir nulles brachères (brassards ou manches de mailles), et des autres choses se peut » armer comme un chevalier ». Le cheval était houssé et caparaçonné de soie aux armes et blasons du chevalier, et pour la guerre, de cuir bouilli ou de bandes de fer, tels qu'on en voit représentés sur les vitraux de l'abbaye de Saint-Denis, faits du tems de Suger. Les chevaliers portaient aussi des éperons dorés et à molettes aussi larges que la main.

On croit que Serlon d'Abon, évêque de Séez, fut cause que les laïcs, à l'imitation des prêtres, coupèrent aussi leur barbe. Voici ce que les historiens disent à ce sujet. Le jour de Pâques de l'an 1150, Abdon prêcha contre la barbe, devant Henri Ier, roi d'Angleterre, qui se fit raser, en présence de toute sa cour, à l'issue du sermon, par l'évêque, qui, de suite, coupa la barbe de tous les assistans, avec des ciseaux qu'il avait pris par prévoyance. Peu de tems après, Pierre Lombard (1), évêque de Paris, alla trouver Louis-le-Jeune, dit *le Pieux*; et après lui avoir fait de vifs reproches du crime qu'il avait commis envers trois mille cinq cens Champenois, qu'il avait fait brûler dans l'église de Vitry, où ils s'étaient réfugiés, il détermina ce prince à se laisser raser le menton en expiation de son crime. Lombard coupa lui-même la *barbe* au monarque repentant; et de ce moment, le peuple, à l'imitation des rois et des princes, cessa de porter la barbe, qui ne fut reprise que sous François Ier.

Costumes français dans le quatorzième siècle.

Les vêtemens de ce tems consistaient en une longue robe traînante jusqu'à terre, avec une ceinture ou capuchon semblable à ceux des moines; aussi le vêtement des laïcs ne différait de ceux des religieux que par la couleur. Les paysans et le peuple portaient des habits courts. On ne portait point la barbe, et on laissait flotter les cheveux sur les épaules. Philippe-le-Bel établit des lois somptuaires; dès ce moment, le luxe augmenta en

haussaient ordinairement d'un cimier à leur goût. Le comte de Boulogne, à la bataille de Bovines, fit ajouter à son héaume des cornes faites de côtes de baleine. Les rois portaient des couronnes sur leur casque à la place du cimier. (*Voyez* les bas reliefs du tombeau de François Ier., qui sont dans ce Musée).

(1) Le tombeau de Pierre Lombard, qui était à Saint-Marcel, fut ouvert en 1793, et l'on trouva le corps couvert de ses habits pontificaux, ayant à ses pieds des souliers brodés, montés sur des semelles de liége; ces restes précieux furent pillés.

raison de la richesse des individus; et chacun inventa des modes nouvelles pour se faire remarquer. Cette recherche dans les vêtemens fit paraître une chaussure extraordinaire, d'un goût bizarre, qu'on nommait *souliers à la Pouline*, du nom de *Poulain*, son inventeur; elle se terminait en pointe plus ou moins longue, selon la qualité des personnes. « Elle était de deux pieds de long » pour les princes et les grands seigneurs, d'un pied pour les » riches, et d'un demi-pied pour les gens du commun ». De là est venu ce proverbe vulgaire : *Se mettre sur un bon pied. Sur quel pied est-il?* Charles V abolit dans la suite cette mode ridicule, en amendant de 10 florins ceux qui s'obstineraient à la porter.

§. Ier.

Sous Philippe-le-Bel, le luxe et les modes nouvelles étaient les passions favorites de la nation française. Par innovation, quelques hommes reprirent la barbe, peut-être par une suite du goût qu'ils avaient pour la paresse; car ils ne s'occupaient que de modes aussi frivoles que bizarres. Mais cette mode partielle n'eut point d'imitateur; et les hommes continuèrent à se raser la barbe. Le commerce, les arts et les sciences étaient dans un grand état d'avilissement. Villaret dit : Les chevaliers, les écuyers et les gens du bel-air firent revivre la longue barbe; des plumets énormes leur chargeaient la tête, et des chaînes servaient d'ornemens au cou. Ils portaient des habits si courts et si étroits, qu'ils pouvaient à peine cacher les parties que la pudeur commande de couvrir. Suivant *Belleforêt*, le luxe des meubles et des habillemens consistait en fourrures recherchées, et en étoffes les plus précieuses de soie et d'or. Les Lombards et les usuriers, devenus un corps considérable, avaient des robes de deux couleurs; leur tête était coifée d'un bonnet pointu semblable à leur habit. Philippe, en 1349, fit l'acquisition du Dauphiné de Humbert, dauphin. Ce dauphin, par une nouvelle disposition, fit la cession de ses états, en faveur de Charles, fils du duc de Normandie, qui en prit possession, le 16 juillet. Depuis ce tems, les fils aînés des rois de France avaient pris le nom de *Dauphin*, selon la condition de la cession. Le lendemain 17, Humbert prit l'état et l'habit des frères prêcheurs, (dits *les Jacobins*) rue Saint-Jacques, où il mourut, et où il avait un tombeau.

Il faut encore observer que le costume des veuves de ce tems ressemble à celui que portait les religieuses, parce que les femmes qui se destinaient au cloître prenaient alors le vêtement de veuve, quand les hommes conservaient le leur, et que

depuis l'époque de leur fondation, les religieux et religieuses n'avaient point changé de costume.

QUINZIÈME SIÈCLE.

Costumes français sous le règne de Charles VII.

L'habit de ville des hommes consistait en une espèce de camisole fort étroite, attachée avec des aiguillettes à des haut-de-chausses si serrés, qu'ils laissaient apercevoir le nu de telle sorte que les formes se dessinaient de la manière la plus indécente. Les élégans s'élargissaient les épaules avec des *mahoitres* ou épaules artificielles, desquelles pendaient de grandes manches déchiquetées; leurs souliers étaient armés de longues pointes de fer. Les galantins laissaient tomber par masse leurs cheveux sur le front, de manière qu'ils se couvraient une partie des sourcils; le chapeau qui leur couvrait la tête était pointu et de haute forme. « Un grave magistrat qu'on avait vu en robe le matin, on le voyait courir les rues l'après-dîner, habillé comme un singe (*dit Mezerai*) ». Les femmes quittèrent les robes traînantes pour en adopter d'extrêmement courtes, ornées de bordures extravagantes pour la largeur; leurs coîfures étaient des bourrelets fort larges, surmontés d'un haut bonnet pointu en forme de pain de sucre, et elles tressaient leurs cheveux. Cette coîfure ressemble assez à celle de nos Cauchoises. (*Voyez* Montfaucon).

Charles VII établit en 1448 une troupe à laquelle il donna le titre de *francs-archers*. Voici ce que rapporte son ordonnance : « Ordonnons qu'en chaque paroisse de notre royaume il y aura un archer qui sera et se tiendra continuellement en habillement suffisant et convenable de *salade*, *dague*, *espée*, *arc*, *trousse*, *jaque* ou *jupe de brigandine*, et seront appelés les *francs-archers* ». Suivant Mézerai, il y avait en ce tems-là peu d'infanterie en France. Le roi, pour en avoir une bonne et bien entretenue, ordonna que chaque village du royaume lui fournirait et paierait un *archer à pied*, choisi d'entre soixante jeunes hommes, lequel serait franc de toutes tailles et subsides; à cause de quoi, on les nomma les *francs-archers*. Cette milice faisait un corps de vingt-deux ou vingt-trois mille hommes. La salade était une espèce de casque léger, sans crête avec ou sans visière. La jaque était une espèce de juste-au-corps qui venait au moins jusqu'aux genoux. *Jaque, habillement de guerre rembourré de coton.* Ces jaques, dont nous avons depuis fait le mot *jaquette*, étaient bourrées entre la doublure en toile et l'étoffe dont on les

composait; ce vêtement servait à empêcher que la lance ou l'épée ne perçât celui qui en était couvert. Les chevaliers portaient des jaques sous leur haubert de mailles: on en faisait aussi en cuir de cerf. La brigadine était un corselet de lames de fer attachées les unes sur les autres, sur leur longueur, par des clous rivés. La trousse était une espèce de carquois dans lequel les arbalêtriers mettaient environ dix-huit flèches, suivant l'ordonnance ci-dessus citée.

Costumes français sous le règne de Louis XII.

L'habillement des hommes de la cour et de la ville consistait en un pantalon serré de soie cramoisie ou couleur de feu. Une espèce de soubreveste ample et plissée, qui descendait à la naissance des cuisses, et dont les manches serrées arrivaient jusqu'au poignet, servait de premier vêtement. Il était fixé à la hauteur des hanches par une ceinture plus ou moins riche; ceux qui avaient le droit de port d'armes attachaient leur épée à cette ceinture. L'habit de dessus était une grande robe, dont la longueur variait à volonté, mais qui descendait communément à la naissance du pied; c'est pour cela qu'il s'en trouve sur les monumens qui se terminent à la hauteur du genoux, à mi-jambes, etc. Cette robe était disposée sur le devant, de manière qu'elle pouvait s'ouvrir ou se fermer. La houpelande dont nous parlons, c'était son nom, ressemble parfaitement, en supprimant les manches, et en réservant à leur place une grande ouverture de chaque côté pour le passage des bras, à celle dont nous nous couvrons l'hiver, et à laquelle nous avons donné le même nom. La partie supérieure de la houpelande du quinzième siècle se terminait par un grand collet rond ou chaperon qui couvrait totalement les épaules; elle était en hermine, en martre zibeline ou en vair, pour ceux qui avaient le droit de porter ces fourrures, ou d'une autre étoffe, suivant les charges qu'on occupait dans l'Etat. Voyez, dans ce Musée, salle du quinzième siècle, les statues de la famille d'Orléans, nos 77 et 80. Celle que Louis d'Orléans portait le jour de son assassinat, était de damas noir fourré de martre. Les souliers étaient des espèces de sandales ou pantoufles, telles que celles que nous voyons encore aujourd'hui.

Charles VII, fut le premier qui porta un chapeau rond. Les hommes, à son imitation, se couvrirent la tête d'un chapeau orné de plumes, variées suivant le goût du propriétaire. Les femmes abandonnèrent les chapeaux à la Henin ou en pain de sucre, dont nous avons parlé plus haut; elles y substituèrent une toque en forme de cœur, faisant l'éventail, d'où sortait un grand voile, qui en se re-

troussant sur les épaules, s'ajustait assez bien avec leurs cheveux, qu'elles ne renfermaient plus comme dans le siècle précédent. On peut remarquer encore pour l'habillement des femmes, que, dans la statue de Renée d'Orléans, dont nous venons de parler, le bas du surcot est pointu, au lieu d'être arrondi suivant l'usage ordinaire, et elle a par dessus un manteau retenu par un fermail en pierreries : son cou est orné d'un collier de perles et de pierreries, ainsi que la toque qui couvre ses cheveux : cette toque est surmontée d'une petite couronne ornée comme le collier.

SEIZIÈME SIÈCLE.

Du costume français et de la barbe sous François Ier.

Un accident qui arriva à François Ier., étant à Romorantin fut cause de la reprise de la barbe et des cheveux courts. Voici ce que dit Mézerai à ce sujet : « François Ier, étant à Romorantin en Berri, le jour de la fête des Mages, comme il folâtrait, et que par jeu il attaquait avec des pelotes de neige le logis du comte de Saint-Pol, qui le défendait de même avec sa bande, il arriva malheureusement qu'un tison jeté par quelque étourdi, l'atteignit à la tête, et le blessa grièvement, à cause de quoi il fallut lui couper les cheveux. Or, comme il avait le front fort beau, et que d'ailleurs les *Suisses* et les *Italiens* portaient les cheveux courts et la barbe grande, il trouva cette manière plus à son gré, et la suivit : son exemple fit recevoir cette mode à toute la France, qui l'a gardé jusqu'au règne de Louis XIII ; et depuis l'on a peu à peu coupé la barbe et laissé recroître les cheveux, tant qu'enfin l'on n'a plus conservé de poil aux joues ni au menton, et que la nature ne pouvant pas fournir de cheveux assez longs à la fantaisie des hommes, ils ont trouvé beau de se faire raser la tête pour porter des perruques de cheveux de femme (1) ».

§. Ier.

Les Italiens, qui abordèrent en France sous le règne de Fran-

(1) Si on examine dans le Musée impérial des monumens français, toutes les statues de rois, des princes, même celles des simples seigneurs et particuliers, depuis Louis le jeune jusqu'à François Ier, on verra qu'elles sont sans barbe, comme on pourra remarquer que toutes celles qui représentent des personnages français depuis l'introduction de cet usage par l'événement que nous venons de citer, portent indistinctement la barbe.

çois Ier, introduisirent quelques changemens dans le costume, et bientôt à leur manière, on ajouta au simple pantalon, en usage sous Louis XII, un retroussis d'étoffe plissé, et couverte par bandes lâches, d'une couleur différente de celle qui en composait le dessous : ce vêtement se nommait trousse. Le manteau fut raccourci de manière qu'il ne tombait plus qu'aux jarretières. *Voyez* les statues de Henri IV et de M. de Villeroi, nos 116 et 551. Le chapeau, pour les hommes, était composé d'une étoffe plissée, très-serrée, soit en velours, en satin ou en drap. Cette coîfure, en forme de toque, était surmontée par des plumes, et chargée de perles, de pierreries, etc. La soubreveste, unie par devant, avait aussi des manches bouffantes, et divisées par bandes comme la trousse (*Voyez* la figure de Henri III dans un des vitraux du dix-septième siècle, peint par Zempy, et dans un bas-relief, n° 225).

Les bourgeois de Paris portaient communément, dans les grandes cérémonies, de longues robes de velours noir, cramoisi ou écarlate. Les parlementaires étaient vêtus de robes traînantes de velours noir, fourrées de martre; ils portaient un chaperon doublé de *menu-vair*, sur l'épaule, à la manière des docteurs. (*Voyez* les statues du chancelier Birague, celle de l'Hospital, de Jacques-Auguste de Thou, nos 108, 541 et 165).

§. II.

Le vêtement des femmes consistait en une robe et un corset ajusté; le tout brodé ou uni, suivant leur dignité : les manches du corset, qu'elles ornaient de perles ou de pierres précieuses, étaient bouffantes et chargées de rubans. Les femmes nobles, dans les cérémonies, se couvraient le devant du corps d'un surcot comme dans les siècles précédens. Leur manteau était doublé d'hermine. (*Voyez* les statues de Claude de France, n° 99, celle de Médicis, n° 103, et celle de madame de Clermont-Tonnerre, n°. 115.

§. III.

Dans les combats, les cavaliers étaient entièrement couverts d'un vêtement de fer, qui prenait des pieds à la tête, et dont les divisions se rapportaient avec les articulations de l'individu qui le portait ; c'est-à-dire que les diverses parties qui composaient ce vêtement étaient jointes ensemble par des charnières, et clouées avec tant de justesse, qu'elles s'éloignaient ou se rapprochaient, suivant les mouvemens que voulait faire le cavalier. Cette armure était composée de dix pièces; savoir, le casque, que l'on chargeait ordinairement d'un panache ; le hausse-col

servait à joindre le casque à la cuirasse, et facilitait par sa forme, les mouvemens de flexion et de rotation du corps; la cuirasse emboîtait le corps par devant et par derrière; elle était aussi composée de deux parties qui se passaient les unes sur les autres; ce qui donnait à l'individu la facilité de se mouvoir et de se plier. Les épaulières, dont la forme est celle du *deltoïde*, couvraient entièrement la tête de l'*humerus*, et par conséquent le haut du bras. Par derrière, elle tenait à une autre pièce de fer qui couvrait l'*omoplate*, et qui en avait presque la forme. Les brassards, composés de plusieurs anneaux rentrant et ressortant sur eux-mêmes, comme la queue d'une écrevisse, enveloppaient le bras et l'avant-bras, et venaient ainsi, en diminuant, jusqu'au poignet, qui, lui-même, était recouvert de l'extrémité du gantelet qui enveloppait les doigts; l'intérieur du gantelet était de cuir ou de peau. Les tassettes étaient quantité de petites lames de fer et mobiles, lesquelles tournaient autour du corps, et tombaient sur le haut des cuisses, à la manière de la trousse dont nous avons parlé plus haut. Les cuissarts couvraient les cuisses seulement par devant : le derrière était en cuir. Les genouillères emboîtaient la *rotule*, et couvraient entièrement les genoux. Enfin les grèves ou armures de jambe, couvraient la longueur du *fémur* et le dessus du pied, et laissaient également les *gémeaux*, ou le derrière de la jambe libre, laquelle se trouvait seulement couverte d'une pièce de cuir ou de peau de buffle. On conçoit aisément combien un cavalier, ainsi chargé de fer, avait de peine à se relever, lorsqu'il tombait de cheval. (*Voyez* les statues d'Anne de Montmorency, n°. 450; de Dowglas, n°. 162; de Villiers de l'Isle-Adam, n°. 447 etc.)

§. IV.

Les chevaux de bataille portaient aussi des armes défensives; ils étaient couverts d'une grande couverture de cuir, décorée des armes du propriétaire, ou de tout autre ornement. Leurs têtes étaient coifées d'un masque de fer, armé sur le milieu du front en façon de corne d'une longue pointe aussi en fer. (*Voyez* les bas-reliefs du tombeau de François Ier, n° 99.) Suivant Colmar, les casaques dont on affublait les chevaux de guerre, étaient de fer. Mais il est certain que la pésanteur et l'incommodité que présentait ce vêtement dans la manœuvre des chevaux, l'ont fait abandonner pour adopter ceux de cuir.

§. V.

Vers la fin de ce siècle, le luxe fut porté au plus haut de-

gré de raffinement; l'or, l'argent, les perles et les pierres précieuses étaient employées avec une grande profusion sur les vêtemens de l'un et de l'autre sexe. (*Voyez* la statue de Catherine de Médicis, n°. 103 *bis.*)

Sous Henri III, les mœurs étaient si dépravées, que la plupart des hommes étaient mis avec autant de coquetterie que les femmes les plus dissolues. Ils portaient de grands pantalons de soie, qui collaient tellement les cuisses, qu'ils mettaient les formes presque à nu, jusqu'à la partie génitale. Ce pantalon se terminait, vers cette partie, par un retroussis d'étoffe, qui le retenait et le liait à la ceinture. Ce retroussis s'appelait *pourpoint*. Cette partie du costume français ressemblait parfaitement à la manière dont se vêtissent et se culottent encore les faiseurs de tours, que nous voyons communément sur nos places publiques. (*Voyez* la statue de Henri IV, n°. 116 et la figure de Henri III, peinte sur verre, exposée dans l'une des galeries de ce Musée.) Les petits-maîtres, à l'imitation du roi, mettaient du rouge et des mouches; les femmes se chargeaient de perles, de bijoux et d'étoffes de différentes couleurs. C'est à cette époque que l'on fixe en France l'introduction des premiers éventails.

Costume des Français sous Henri IV.

Le costume des hommes, sous le règne du roi Henri IV, est, à peu de chose près, semblable à celui que l'on portait sous Charles IX et Henri III. Le goût de porter la fraise autour du col devint presque général pour les hommes et toutes les femmes. Les uns et les autres portaient aussi de grands colets rabattus et tombant sur les épaules. Les manches du vêtement des hommes, dont la partie supérieure consistait en une espèce de veste courte, qui se terminait au bas-ventre par des rubans froncés ou plissés, étaient régulièrement ouvertes par de petites crevasses, propres à laisser voir en dessous une étoffe d'une autre couleur que celle dont était composée la veste, laquelle paraissait en faire la doublure. Les manches de ce vêtement se terminaient, à l'extrémité des poignets, par des manchettes de mousselines ou de dentelles plissées, dans le goût de celles que nous portons nous-mêmes. La trousse ou culotte était divisée par bandes d'une seule couleur, ou de deux, suivant le goût du propriétaire; on faisait aussi broder ces bandes en or ou en soie. La trousse, sous ce règne, se portait d'une manière plus décente, en couvrant la moitié des cuisses. Henri III, qui menait publiquement une vie licen-

cieuse, avait amené la mode des pantalons serrés, montant jusqu'au haut des cuisses, de manière que la trousse était très-courte, et ne servait qu'à couvrir ce qu'il convient de cacher. La coquetterie extrême des hommes, sous Henri III, et la recherche qu'ils mettaient dans leurs vêtemens fit dire à Henri IV, lors qu'après la fameuse bataille de Coutras, qu'il remporta, en 1587, contre les Catholiques romains, on lui présenta les bijoux et les autres magnifiques bagatelles dont Joyeuse (1), tué dans cette journée, se parait avec complaisance : *Il ne convient qu'à des comédiens de tirer vanité des riches habits qu'ils portent. Le véritable ornement d'un général est le courage, la présence d'esprit dans une bataille, et la clémence après la victoire.* Un manteau court en velours, doublé de satin, ou de toute autre étoffe de soie, terminait le costume des hommes qui portaient des bas de soie, des souliers à bouffette et les cheveux courts. (*Voyez*, dans le Musée, les statues de la famille de Villeroy, n°. 551.)

§. VII.

Les femmes étaient fort élégantes, sous le règne de Henri IV. La courtoisie de ce prince pour le beau sexe, contribua singulièrement à la recherche que les femmes mirent dans leur parure. Elles avaient la poitrine découverte, dont elles relevaient l'éclat par des coliers de perles ou de pierreries; elles portaient aussi des fraises immenses qui s'élevaient, par derrière, d'un pied de haut environ, et qui s'ouvraient, par devant, en s'applatissant par méplat, et en dégageant la gorge qu'elles laissaient voir presque nue. On soutenait la hauteur de ces énormes fraises par du fil de laiton, qui se perdait dans l'épaisseur des plis. (*Voyez* les statues de madame de Villeroy, n°. 551, et de madame de Clermont-Tonnerre, n°. 115.) Ces fraises, que l'on brodait, avaient le double avantage, en garnissant le derrière du col, de développer la gorge d'une manière plus agréable que celles que les femmes portaient sous le règne précédent; cette parure était alors fermée autour du col, et devenait plus

---

(1) Anne de Joyeuse, duc et pair et amiral de France, premier gentilhomme, gouverneur de Normandie, fut un des favoris de Henri III. Il épousa Marguerite de Lorraine, sœur de Louise sa femme. Joyeuse, doux et généreux, dans la société, était cruel les armes à la main. En 1586 il commandait une armée dans la Guienne contre les protestans; ayant obtenu quelqu'avantages au Mont St.-Éloy, qu'il surprit, il fit passer au fil de l'épée tout le détachement qui y campait. Cette cruauté lui valut la mort à Courtray, car ayant été fait prisonnier, il fut tué quoi qu'il offrit cent mille écus pour sauver sa vie.

gênante que belle. (*Voyez* les statues de Jeanne de Vivonne, n°. 109, et de Catherine de Nogaret, n°. 110.) Les vieilles cependant continuèrent à les porter ainsi, jusqu'au règne suivant. (*Voyez* les statues de Madeleine Marchand, morte en 1650, n°. 181; de Claudine de Laubespine, morte en 1613, n°. 164; et de Charlotte de la Trémouille, femme de Henri de Bourbon-Condé, morte en 1629, n°. 170.)

Les femmes abandonnèrent aussi l'usage des chapeaux, et se servirent, en se coîfant simplement en cheveux, de la plus belle parure qu'elles reçoivent de la nature. Leurs cheveux, par devant, frisés et bouclés, étaient ornés de pierres précieuses, de perles et de fleurs ou de rubans, etc.; le tout surmonté d'un panache de couleur; mais plus communément, elles le portaient *blanc*, pour se conformer au goût du roi, qui avait affectionné cette couleur pour le sien. *Si vous perdez vos enseignes*, dit-il à ses troupes, à la bataille d'Ivry, donnée en 1590, en s'élançant dans les rangs ennemis, au milieu d'une forêt de lances et de dards, *ralliez-vous à mon panache* blanc; *vous le trouverez toujours au chemin de l'honneur et de la gloire.*

§. II.

L'habillement militaire est, à peu de chose près, le même que celui qui était en usage dans le règne précédent; il consiste en une armure complète en fer ou en tôle battue, jointe en charnières, et divisée en autant de ressorts, suivant les mouvemens du corps et des membres. On les ornait des plus belles ciselures relevées et repoussées en relief, damasquinées en or, le tout du travail le plus précieux, représentant des arabesques et des batailles ou autres sujets, comme on peut le voir dans les gravures numérotées 116 *bis*.

Le père Daniel prétend que les chevaliers commencèrent sous Charles VII à ne plus porter la cotte d'armes en guerre; il s'autorise des historiens, des monumens, et principalement des bas-reliefs sculptés sur les tombeaux de Louis XII et de François Ier, qui, suivant lui, ne montrent aucun cavalier vêtu de la cotte d'armes. Il est vrai que les historiens n'annoncent rien de positif sur l'abandon que les chevaliers firent de ce vêtement lorsqu'ils allaient en guerre, après avoir reconnu qu'il devenait plus embarrassant qu'utile, puisqu'il ne préservait le cavalier d'aucune attaque. Nous observerons que rien n'atteste que ce vêtement fut entièrement abandonné, à l'époque indiquée par le père Daniel, puisque nous ne connaissons point d'ordonnance qui dût la faire supprimer, et que les monumens nous autorisent à croire le contraire. Villiers

la diminution de leur coîfure, qui était excessivement haute. Cela leur fut très-aisé à faire, parce qu'elles portaient trois étages de cornettes, en sorte qu'il ne fut question que de la suppression des deux plus hauts étages avec tous les fils d'archal qui les soutenaient, et de réduire la coîfure au premier étage, que l'on diminua encore de moitié. Les dames, le lendemain, parées de ces nouvelles coiffures, ne manquèrent pas de se trouver à la messe du roi avec un sérieux qu'elles avaient bien de la peine à garder. A la sortie de la messe, le roi leur en fit compliment; il ajouta qu'elles n'avaient jamais été mieux coîfées. Cette mode fut généralement adoptée par toutes les femmes de la cour; celles de la ville les imitèrent, et toutes les cornettes de femmes changèrent de forme en un instant. Il reste à parler des paniers de ces femmes anglaises. La scène s'en passa deux jours après à la promenade des Tuileries, où, étant entrées, sur le soir dans la grande allée de ce jardin, l'énorme grandeur de leurs paniers, qu'on ne connaissait pas encore, et qui consistait en cerceaux de baleines sur lesquels leurs jupes étaient étalées, étonna si fort les spectateurs, et leur donna un empressement si violent de les voir, qu'elles pensèrent être étouffées par la foule. Un des bancs adossés aux palissades d'ifs qui étaient aux deux côtés de la grande allée où elles se rangèrent, les sauva de la foule, avec le secours d'un officier des mousquetaires qui s'y trouva assez heureusement pour elles, et empêcha qu'elles ne fussent écrasées par la multitude. Le seul expédient que cet officier put trouver pour les tirer de cette foule, ce fut de les faire passer au travers de la palissade, et de les mener à l'orangerie des Tuileries où il logeait. C'est à cette fâcheuse aventure de ces deux dames, que les paniers doivent leur origine en France. La mode en est venue par degrés et par succession de tems, les femmes n'ayant pas osé passer tout d'un coup à ce vaste étalage, parce qu'il leur a paru d'abord immodeste et très-indécent. Ce sont les comédiennes qui, les premières, ont commencé à en porter sur le théâtre l'hiver suivant. Les femmes du monde, accoutumées à les imiter d'abord de loin, ont commencé à porter des jupons de crin piqués: après, elles ont porté des *criardes* et un peu de grosse toile bougranée, plissée autour de leurs hanches; ensuite, en 1716, après la mort de Louis XIV, deux dames que l'on ne nomme pas ici, sous le prétexte qu'elles étaient grasses, et par conséquent très-disposées à la transpiration, risquèrent les premières à porter des paniers dans leurs chambres; et comme elles n'osaient pas s'en servir le jour, elles résolurent à attendre le soir pour aller à la promenade des Tuileries; et, pour éviter l'entrée des portes ordinaires, où il y a toujours beaucoup de livrée, elles entrèrent par l'orangerie. Enfin, comme ces deux dames étaient très-connues à Paris, on s'accou-

tuma peu à peu à leurs paniers, et lorsqu'on en parlait, elles répondaient que rien n'était plus commode à des femmes grasses et replètes pour avoir de l'air, surtout en cet été-là, où il faisait extrêmement chaud. On s'est tellement accommodé de ces paniers, que toutes les femmes et les filles en ont porté par la suite, jusqu'aux femmes de chambre, etc. On ne doit pas omettre que les paniers modestes ont aujourd'hui (en 1733) au moins trois aunes de tour, ce qui emporte dix aunes d'étoffe de soie pour faire une jupe. Il y a aussi une sorte de paniers qu'on appelle *jansénistes*, parce qu'ils ne vont que jusqu'aux genoux. Ces paniers ridicules succédèrent aux *vertugades* et aux *vertugadins*, introduits en France par les Espagnols. Le vertugade était un gros bourrelet que les dames mettaient à la ceinture pour donner plus d'ampleur à leurs jupes. *Voyez* les statues de Jeanne de Vivonne, de Gasparde De-La Châtre, seconde femme de Jacques-Auguste de Thou, etc. n° 109 et 165). Le second était un fil de fer, recouvert de grosse toile, qui servait au même usage, mais qui tenait les jupes des femmes plus en respect et d'une manière plus roide, et en forme de tambour. (*Voyez*, sous le n° 164, la statue de Claude de l'Aubespine, femme de Médéric Barbezier).

§. IV.

Enfin les hommes quittèrent les perruques, prirent la bourse; on réduisit peu à peu le volume des habits; on laissa les rabats au clergé, les cravates aux gens de robe; on diminua les manchettes, que l'on remplaça par des collets de mousseline bien plissés, et on laissa paraître à la poitrine un morceau de dentelle ou de mousseline, qu'on appela *jabot*. Les femmes châtièrent aussi leur ajustement, en faisant usage de robes fermées, ornées dans le bas de falbalas, et en diminuant leurs énormes manchettes. Le mantelet de tafetas noir remplaça la *mante*, qui était un petit manteau de velours, d'écarlate ou d'autres étoffes. On introduisit dans le costume des femmes, les blondes, les gazes, les filets, etc.; on vit paraître, il y a environ vingt-cinq ans, les robes à la polonaise et ensuite les lévites : l'une était une robe dont on divisait la queue en deux parties que l'on attachait sur les deux hanches, avec des bouffettes, en forme de retroussis de rideaux. La lévite était une robe longue, semblable à une grande tunique à manche serrée. Nous voyons aujourd'hui nos femmes, dirigées par ce goût délicat qui leur est si naturel, et par les artistes, chercher avec raison, dans les modes qu'elles adoptent, la forme des vêtemens des femmes grecques, comme les statues antiques nous les représentent. Pendant le cours de la révolution, des peintres habiles ont essayé à changer le costume français. On vit alors les hommes

du gouvernement adopter unanimement un costume plus raisonné et mieux composé que celui que nous portons encore; mais cet habit fut abandonné dès son invention, moins parce qu'il était nouveau, et qu'il ne convenait pas à la nation, que par un esprit de parti.

De l'usage des tournois en France.

L'institution des tournois est fort ancienne, quoique plusieurs auteurs s'accordent à en donner l'invention à Geoffroy de Preuilly, en 1066; mais il paraît certain que ce baron ne fit que renouveler à cette époque les réglemens de cet exercice, en y ajoutant de nouvelles manœuvres. Ce genre d'amusement était particulièrement affectionné par la noblesse en tems de paix. On s'y exerçait à manier la lance et l'épée, à bien se servir du bouclier, et principalement à se tenir ferme à cheval, et à soutenir les plus violens assauts sans se laisser désarçonner.

Les chevaliers *tournoyant*, étaient tellement équipés de toutes pièces, qu'ils étaient invulnérables; aussi avaient-ils besoin d'une grande adresse pour se maintenir à cheval, car une fois qu'ils étaient renversés à terre, ils ne pouvaient plus se relever, et ils étaient en danger d'être foulés par les pieds de leurs propres chevaux; ce qui était très-fréquent dans les combats, et ce dont on peut aisément se convaincre, si l'on veut se donner la peine d'examiner dans le Musée la statue de Robert, désignée par le n°. 29. Il est donc certain que les tournois étaient une école où la jeunesse s'exerçait à l'art militaire; c'est pour cela que les anciens auteurs désignent ce genre d'amusement sous le nom de *Jeux militaires*, *Exercices militaires*, ou préparation à la guerre, et ce n'est que depuis qu'on introduisit dans cet exercice une manœuvre *tournoyante*, qu'il prit le nom de *tournois*. Il y avait des prix pour ceux qui combattaient le mieux; l'on nommait des juges pour examiner les armes des combattans qui devaient entrer en lice, et pour adjuger les prix à ceux qui les méritaient.

Outre l'épée, les chevaliers ainsi que les gendarmes, portaient au côté une petite dague en forme de poignard, nommée *miséricorde*, laquelle pendait à la ceinture; c'est aussi ce que les Romains, qui s'en servaient, appelaient *parasonium*. Lorsqu'un chevalier était renversé, il quittait son épée et tirait sa dague, cherchait le défaut de la cuirasse de son adversaire pour le percer. Le comte de Boulogne, à la bataille de Bovines, étant tombé de cheval, après avoir été blessé au visage par un nommé Commote, qui lui avait ôté son casque, chercha à le tuer avec sa *miséricorde*; mais ses bottes de mailles étaient tellement

jointes aux pans de sa cuirasse, qu'il ne trouva plus jour pour le percer (1).

« *Les chevaliers tournoyent d'épées rabatues*, dit un ancien auteur, *les taillans et pointes rompues, et des bâtons tels qu'a tournois appartient et devoient frapper de haut en bas, sans tirer ne sans sagnier* ». Ces épées se nommaient *glaives*, *courtois*, *armes courtoises*. Les chevaliers qui manquaient aux réglemens, perdaient le prix, et payaient une amende.

Il est communément reçu que les armoiries ont pris naissance dans les tournois, et que les chevaliers prirent chacun une couleur différente, des décorations d'or ou d'argent, qu'ils appliquèrent sur leur cotte d'armes et sur leur écu, pour se distinguer et se reconnaître en combattant. Richard, roi d'Angleterre, sous Philippe-Auguste, ayant éprouvé trop souvent l'avantage que cet exercice donnait à la gendarmerie française sur ces troupes, introduisit l'usage des tournois en Angleterre, et cet exercice fut imité de suite dans tous les états de l'Europe.

Origine de la Connétablie, considérée comme la première dignité de l'Etat.

La dignité de connétable paraît être une imitation de celle en usage chez les Romains, sous le nom de *Comes stabuli*, ainsi qu'il est mentionné dans le code Théodosien. Aimon s'exprime en ces termes, sur cette dignité : *Regalium præpositum equorum quem vulgo Comestabilem vocant*. Grégoire de Tours et Frédégaire, semblent confirmer cette opinion.

Mathieu de Montmorency II, en 1218, fut le premier qui reçut le titre de *Connétable*, des mains du roi Philippe-Auguste, environ vingt ans après la mort de Thibaut, comte de Blois, qui périt au siège d'Acre, et qui en sa qualité de *Sénéchal de France*, est appelé par Rigord, historien contemporain de

(1) Le nom de *miséricorde* fut donné à cette arme, suivant Fauchet, parce que dès qu'un chevalier était terrassé par son adversaire, et que celui-ci tirait sa dague pour le tuer, il fallait qu'il demandât miséricorde, ou bien il était tué. Cette arme était encore en usage en 1716, comme il est prouvé par l'inventaire d'armes produit par Doublet : *Item huit épées de Toulouse et deux miséricordes ; item deux épées et une miséricorde*. Jean de Meung, auteur du roman de la Rose, fait mention de cette arme meurtrière; mais pour mieux la connaître, il faut consulter, dans notre Musée des monumens français, les statues de Duguesclin, celle de Louis de Sancerre, de Bureau de la Rivierre et de Tannegui du Châtel, décrites sous les n[os] 58, 59, 72 et 89; et pour sa description, voyez l'ouvrage du père Daniel, intitulé *Milice française*.

Philippe-Auguste, chef de la milice : *principem militiæ ;* et il paraît certain que ce ne fut qu'en 1260, que le connétable reçut le pouvoir absolu de commander spécialement les armées Françaises, dont il n'avait été jusqu'alors chargé que par commission, pour suppléer à la dignité de sénéchal, qui fut suspendue immédiatement après la mort de Thibaut. Les prérogatives que les rois attachèrent, dans la suite, à la dignité de connétable étaient immenses; ce qui en fit la première place de l'état. Le connétable seul, lorsqu'il marchait en cérémonie, avait le droit de porter un bâton blanc.

François de Bonne, duc de Lesdiguières, en 1622, fut le dernier connétable. Cette charge ayant été supprimée, par le roi Louis XIII, l'an 1627, elle fut remplacée par celle de *Maréchal de France*, qui fut considérée, dans le militaire, comme la plus haute dignité, après celle de connétable.

Des couleurs dont on décorait les anciennes églises et les anciens tombeaux.

Les trois couleurs dont on décorait les églises autrefois nous paraissent être une imitation de celles qui étaient consacrées dans les temples dédiés au Soleil ou à la Nature, chez les anciens peuples. Nous y voyons l'*or*, le *bleu* et le *rouge* y briller exclusivement. Les premiers sectaires de la religion chrétienne voulurent sans doute retrouver aussi dans leurs temples ces couleurs sous lesquelles les anciens mages avaient désigné la lumière, le ciel et le feu, parce qu'elles leur rappelaient sans cesse l'auteur de toute la nature. Quelquefois on employait le *noir* pour peindre les *ténèbres*, ou le *mauvais génie ;* mais alors cette couleur était toujours dominée ou absorbée par une plus grande quantité d'or, le symbole de la *lumière*. Pour se convaincre de cette observation, il suffira de visiter les anciens temples qui ont conservé leur parure primitive. Voilà les raisons qui nous ont déterminé à rappeler ces couleurs mystiques dans les anciens siècles, que nous avons voulu représenter dans notre Muséum, et si nous jetons un coup d'œil sur l'antiquité, nous verrons que l'*or*, le *bleu* et le *cinabre*, étaient des couleurs consacrées à la divinité.

Fin de l'Histoire des Arts en France.

DESCRIPTION

DES

MONUMENS FRANÇAIS.

Dès que les peuples ont commencé à se civiliser, ils se sont occupés des arts, comme aliment essentiellement nécessaire à l'activité du commerce, qui, sans leur participation, serait nul et sans vie. Les anciens, pénétrés de cette vérité, bâtirent des temples et des palais magnifiques pour servir à la réunion des savans et des artistes. Ces temples et ces palais étaient connus sous le nom de Musées; car, musée ne désigne pas seulement un local qui renferme des monumens des arts, mais aussi celui où les artistes s'assemblent pour disserter sur les arts. Tel fut le Musée d'Alexandrie, dans lequel ses rois, et depuis la conquête de l'Egypte, les empereurs romains ont entretenu avec une magnificence extraordinaire un nombre de savans, dont toute l'occupation était de s'appliquer aux lettres. Plutarque attribue l'invention de ce Musée à Ptolémée: *Ptolemæus, qui primus viros doctos in Musæum convocavit;* et ce fut ce même Ptolémée Philadelphe, amateur des arts et des lettres, qui s'appliqua pendant son règne à en étendre l'empire en Egypte. Le Musée d'Athènes était un temple consacré aux Muses, bâti au pied d'une petite colline située dans l'ancienne enceinte, vis-à-vis la citadelle : c'est là que s'assemblaient les savans, les poètes et les philosophes de la Grèce. Les Grecs sollicitèrent plusieurs lois pour l'honneur des arts et en faveur des artistes.

Les Romains, à leur imitation, se piquèrent aussi d'encourager les sciences; et l'empereur Claude, au rapport de Suétone, ajouta à l'ancien Musée un nouvel établissement de ce genre, auquel il donna son nom : *Quarum causâ veteri Alexandriæ Museo additum ex ipsius nomine.* Honorer les arts, c'est s'agrandir soi-même. Alexandre visitait souvent Apelles; François Ier reçut les derniers soupirs de Léonard de Vinci; Charles-Quint se délassait de ses travaux dans l'atelier de Titien.

Si l'on considère la chronologie des siècles passés comme un livre ouvert à l'instruction, et dans lequel on peut lire la marche des événemens, on sentira la nécessité de classer dans un musée, comme dans une bibliothèque, les monumens ou les livres selon les époques, et par ordre de matière. Un Musée doit en conséquence avoir deux points de vue dans son institution : vue politique et vue d'instruction ; dans la vue politique, il doit être établi avec assez de splendeur et de magnificence pour parler à tous les yeux, et appeler des quatre coins du monde les curieux, qui se feraient un devoir d'ouvrir leurs trésors pour les verser chez un peuple ami des arts. Pris dans la vue d'instruction, il doit renfermer tout ce que les arts et les sciences réunis peuvent offrir d'utile à l'enseignement. Tels étaient les Musées des anciens peuples.

D'après cela, considérant les établissemens des anciens, comme des modèles que la sagesse antique avait élevé à l'instruction des peuples, nous avons cru devoir adopter ce système, et classer les monumens par âge et par ordre de date, c'est-à-dire en autant de pièces séparées que l'art nous offre d'époques remarquables. Ainsi, par ce nouveau genre de classement dont nous sommes l'inventeur, notre Musée montre aux artistes et aux savans sept époques bien distinctes de l'art français ; mais voulant rendre notre travail autant utile à l'étude de l'histoire qu'à celle des arts, nous avons décoré les salles consacrées à chacun des siècles, que nous avons établies avec d'anciennes constructions, que nous avons rangées et ajustées comme il convenait. Voulant enfin faire de ce Musée une véritable *Histoire Monumentale de la Monarchie française*, nous avons construit une salle d'introduction propre à présenter d'un coup d'œil l'aperçu général de notre ordre chronologique, et nous considérons cette salle comme la préface du grand ouvrage que nous offrons au souverain illustre qui gouverne la France, comme un hommage de notre inviolable attachement à sa personne.

Salle d'introduction.

Dans cette salle, qui sert d'introduction au grand ouvrage que nous nous sommes proposés dans l'établissement du Musée des Monumens français, on trouve des monumens de tous les siècles.

Les plus anciens et les plus remarquables, conservés dans cette salle, sous les nos 1, 2, 3 et 4, sont les autels gaulois, sur lesquels sont sculptés Jupiter, Mars, Vulcain, Mercure, Vénus et le Taureau céleste. Sous le n° 423, on voit un petit monument représentant la déesse Nehalennia, divinité des Germains, que

l'on croit être la même qu'Isis. N° 9 *bis*, les statues de Clovis Ier et de la reine Clotilde, sculptées à la manière du tems, et chargées du *nimbe* mystérieux, signe caractéristique de l'apothéose. N° 7, la tombe qui couvrait Frédégonde, femme de Chilpéric; ce morceau, exécuté en mosaïque, est d'un travail précieux. N° 6, bas-relief en pierre de liais, représentant Childebert debout, tenant d'une main le sceptre, et de l'autre, le modèle de l'église Saint-Vincent, dont il fut le fondateur. Nous remarquerons, sous le n° 466, le beau mausolée de Diane de Poitiers, que des barbares avaient mis en morceaux, et que nous avons fait restaurer par une main habile. N° 99, dans une chapelle sépulcrale construite exprès, s'élève le tombeau de François Ier. Seize colonnes d'ordre ionique soutiennent une voûte ornée de sculptures de Germain Pilon, sous laquelle sont couchées les figures nues de François Ier et de Claude de France, sa femme. Cette chapelle est fermée d'une grille magnifique, laquelle est ornée de quatre bas-reliefs en bronze dorés, de plusieurs médaillons, représentans Catherine de Médicis, Henri III, Charles IX, la reine sa femme et Henri IV; des muffles de lion et des armoiries sculptés par Jean Bullant, également dorés, forment la composition de ce monument. Les nos 104 et 103, les belles colonnes funéraires, dont le travail est merveilleux, l'une élevée à François II, et l'autre à Anne de Montmorency. La colonne torse en marbre rouge des Pyrénés, désignée par le n°. 456, fut élevée à Saint-Cloud, en l'honneur de Henri III, par son secrétaire particulier. Viennent ensuite le tombeau du chancelier Birague, en bronze et en marbre, par Germain Pilon; le beau buste de Henri IV, celui de l'amiral Gaspard de Coligny, placé dans un monument magnifique, entièrement sculpté par Germain Pilon; et le beau mausolée du vertueux chancelier l'Hospital, représenté à genoux, et sculpté en marbre. On remarquera encore, sous les nos 471, 447, 207, 551 et 166, les mausolées et et les statues de Louis XI, roi de France, de Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître de Malte; un obélisque magnifique sculpté en marbre blanc, qui fut élevé en l'honneur de la famille de Longueville, les statues de la famille de Villeroy, celle de Jacques-Auguste de Thou. Le n° 374 fait voir les statues en bronze de Louis XIII, de Louis XIV et d'Anne d'Autriche, accompagnées d'un grand et magnifique bas-relief, scultpté par Guillain: ce beau monument décorait l'extrémité du Pont-au-Change. Près de là, sous le n° 174, on voit le magnifique mausolée du cardinal de Richelieu, le chef-d'œuvre de Girardon. Enfin, dans le fond de cette grande et riche galerie, on voit sous le n° 187, le tombeau du cardinal Mazarin, sculpté en marbre, et accompagné de plusieurs vertus en bronze. Ce monument est entièrement dû au talent

de Coizevox. Au dessus de ce grand monument élevé à la mémoire du ministre de Louis XIII, on voit dans l'archivolte, sous le n° 564, huit grands bas-reliefs du plus grand style, sculptés en pierre, à ce que l'on croit, par Ponce Jacquio, d'après les dessins de Pierre Lescot. Ces beaux bas-reliefs tirés de l'ancienne façade du Louvre, que l'on a démolie, représentent, 1° la Religion, sous la figure d'un vieux prêtre et d'un jeune homme faisant des sacrifices; 2° la Justice ou la rigoureuse impartialité, sous les figures de Zaleucus et de son fils, qui se crèvent avec la pointe d'un poignard, l'un l'œil droit, et l'autre l'œil gauche. (*Voyez* Paris et ses Monumens, par M. Baltard); 3° la Charité Romaine; 4° le fils du juge prévaricateur rendant un jugement assis sur la peau de son père, que Cambyse, roi de Perse, avait fait écorcher; 5°. deux soldats romains. Nous avons réuni ici ces divers sujets, de manière à ne former à l'œil qu'un seul et unique bas-relief; mais ils sont divisés par un cadre propre à terminer chaque scène représentée.

La voûte de cette galerie, et les solives dont elle est traversée, seront garnies d'arabesques du seizième siècle, ainsi qu'on peut le voir par l'une d'elles qui est terminée. Les jours qui l'éclairent seront distribués, de manière à répandre la lumière également sur les statues. Les croisées sont en archivoltes, garnies de beaux vitraux. Elles seront accompagnées des modèles que Jean Goujon fit pour les œils de bœuf du vieux Louvre. Dans les intervalles de ces croisées nous avons placé les beaux modèles des bas-reliefs qui ont été exécutés pour la restauration du Louvre, par MM. Chaudet, Moitte, Roland, Cartelier, etc., et de celui que M. Espercieux a fait pour l'arc de triomphe. Les vitraux qui sont placés dans cette salle, sont peints par Robert Pinaigrier. Les compositions de ces vitraux sont grandement conçues; le dessin est beau, et la couleur vigoureuse. Ils représentent des sujets pris dans la vie de saint Paul.

Après avoir fait remarquer les plus beaux monumens de notre salle d'introduction, nous ferons connaître les inscriptions curieuses que nous avons placées dans le pavé en marbre que nous avons fait poser dans cette même salle. Ces inscriptions, souvent ingénieuses, et toujours spirituelles, composées par les personnages les plus marquans de la France, sont faites pour inspirer les souvenirs les plus agréables. En entrant, à droite, on voit la tombe de l'abbé d'Auteuil, décrite sous le n° 519; et à gauche, celle de l'abbé Adam, n° 518. Viennent ensuite à droite et à gauche deux pierres gravées en creux représentant des abbés commendataires. Au dessus à droite, on lit sur un marbre noir les vers suivans faits par J. J. Baïf, pour Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII.

Cy-gist la belle Agnès.... O mort! cette beauté
Devait, de sa douceur, fléchir ta cruauté;
Mais, la lui ravissant en la fleur de son âge,
Si grand que tu cuidais n'a été ton outrage:
Car, si elle eust fourni l'entier nombre des jours,
Que lui pouvait donner la nature le cours;
Ses beaux traits, son beau teint, et sa belle charnure,
De la tarde vieillesse auraient senti l'injure.
Mais de la belle Agnès durera le surnom,
Tant que de la beauté Beauté (1), sera le nom!

A sa gauche on lit une pièce de vers faite pour le roi Henri II, par Diane de Poitiers: elle est également gravée sur un marbre noir (2).

Voicy vraisment, qu'amour un beau matin,
S'en vint m'offrir flourette très-gentille,
— La se prit-il, aournez vostre teint,
Et vistement violiers et jonquille,
Me rejettait, à tant, que ma mantille
En était pleine et mon cœur en pasmoit,
(Car, voyez-vous, flourette si gentille
Estoit garçon frais, dispos et jeunnet.)
Ains tremblottante et destournante les yeux....
Nenni.... disoi-je — Ah ne serez déçuë,
Reprit amour et soudain à ma vuë
Va présentant un laurier merveilleux.
— Mieux vault, lui dis-je estre sasge que Royne
Ains me sentis et fraimir et trembler,
Diane faillit, et comprendrez sans peine
Du quel matin je praitends reparler.

On trouve ensuite, en remontant à droite, les adieux de Marie Stuart à la France (3), composés en vers par elle-même.

(1) Le poëte fait ici allusion au nom de *Beauté* qu'elle avait pris en recevant du roi le château de Beauté.

(2) Cette pièce qui n'avait jamais été imprimée, est extraite des manuscrits de la bibliothèque impériale.

(3) La mort de François second fut, pour Marie Stuart, le plus grand des malheurs; forcée par Catherine de Médicis, et par les Guises ses oncles, de retourner en Écosse, elle quitta la France à qui elle devait tout; et qu'elle aimait comme sa véritable patrie; aussi l'appellait-elle *ma chère France*. Elle s'embarqua à Calais, et voici le récit de ce triste départ tel qu'on nous l'a conservé: « Le premier objet qui s'offrit aux yeux de la reine Marie Stuart, en sortant du » port, fut un vaisseau englouti par les flots avec tout l'équipage. Ce funeste » présage, joint au chagrin qu'elle avait d'abandonner la France, plongea la » princesse dans la plus profonde tristesse. Le premier jour de son voyage elle » demeura appuyée sur la poupe de la galère, les yeux tournés vers le port dont » elle s'éloignait: *adieu*, criait-elle, *adieu ma chère France!* et lorsque la » nuit vint interrompre ses adieux, et lui dérober la vue de cette terre chérie, » elle fit dresser un lit sur la traverse de la galère, et recommanda au pilote de » l'avertir sitôt qu'il ferait jour, si l'on découvrait encore la France. Son ordre

Adieu plaisant pays de France,
Ô ma patrie
La plus chérie !
Qui a nourri ma jeune existance ;
Adieu France, adieu nos beaux jours :
La nef qui déjoint nos amours
N'a eu de moi que la moitié.
Une part te reste, elle est tienne.
Je la fie à ton amitié,
Pour que de l'autre il te souvienne.

A gauche, sur la même ligne, on lit une épitaphe que le poëte Amadys Jamin, fit pour le cœur du connétable Anne de Montmorency.

Pourquoi gît ce grand cœur en si petit espace?
Ce cœur qui embrassait mille cœurs à la fois,
Ce cœur qui nous servait autant comme aux Grégeois,
D'Ulysse, de Nestor et d'Achille, la race.
Toute France devrait être du cœur la place,
Qui, vivant, fut son cœur, et le cœur de ses Rois;
Qui, en guerre comme en paix, rangea, par bonnes lois,
Les monstres vicieux, l'Impudence, l'Audace.
Non : ce cœur se contente en un si petit lieu,
Puisqu'il est joint au cœur de Henri, demi-dieu,
Qui, bon maître, honora sa valeur, sa prudence.
Puisqu'il est enterré digne de tel honneur
Près du cœur de ce roi, de la France seigneur,
N'est-il pas enterré dans le cœur de la France?

A droite, toujours en suivant, on lit une épitaphe que le roi François Ier. composa et grava lui-même sur le tombeau de Laure, dans l'église des Cordeliers d'Avignon.

En petit lieu comprins vous pouvez voir
Ce qui comprend beaucoup par renommée.
Plume, labeur, la langue et le savoir,
Furent vaincus par l'amant de l'aimée.

A gauche, à l'opposé de l'épitaphe de Laure, on lit une pièce de vers de Philippe Desportes, dont on voit le mausolée et le médaillon en bronze, dans la même salle, sous le n°. 546.

» fut exécuté. Le calme avait empêché la galère d'avancer. Marie revit la » France, et répéta encore ces mots : *adieu, adieu ma chère France !* »

Marie Stuart composa la pièce de vers qu'on vient de lire, sur le vaisseau qui la conduisait en Angleterre, et la fit passer de suite à la cour de France.

O sommeil, doux repos des travaux ordinaires,
Charmant par ta douceur les pensers ennemis !
Charme ses yeux d'Argus qui me sont si contraires,
Et retardant mon bien faute d'être endormis.
Je voudrais être roi, pour faire une ordonnance,
Que chacun dût, la nuit, au logis se tenir :
Les amoureux, sans plus, d'aller auraient licence.
Si quelque autre sortait, je le ferais punir (1).

Vient ensuite, à droite, près de la grille qui ferme la chambre sépulcrale de François Ier., un marbre noir sur lequel est gravée une pièce de vers que Jean Antoine de Baïf fit pour un vase qui devait contenir le cœur du roi Henri II (2).

Du roi Henri second ici fut mis le cœur,
Lequel, tant qu'il battit dans son corps plein de vie,
Jamais ne fut vaincu, ni de peur, ni d'envie,
Ni troublé de courroux, ni brûlé de rancœur.
Mais il fut le séjour de bonté, de douceur,
D'honnête affection, d'humaine courtoisie,
Par laquelle il était de tout cœur ravisseur.
J'en appelle à témoins les soupirs et les larmes
Qu'en jettent aujourd'hui, non les siens seulement,
Mais ceux qui ont senti la force de ses armes.
Et si l'or et les pleurs pouvaient faire plus tendre
Le dur cœur de la Mort, tous feraient tellement,
Que la mort n'oserait refuser de le rendre.

A la gauche de l'épitaphe que nous venons de transcrire, on lit une pièce de vers dans laquelle Marguerite de Valois, première femme du roi Henri IV, peint ses malheurs, et qu'elle fit pour lui servir d'épitaphe; nous la rapportons ici avec d'autant plus de plaisir qu'un prêtre de ce tems-là a eu l'impudeur de s'en faire reconnaître pour l'auteur. Nous la donnons ici telle que nous l'avons copiée sur les manuscrits de la main même de Marguerite de Valois (3), que l'on conserve à la bibliothèque impériale :

Ceste brillante fleur de l'arbre des Valoys,
En qui mourust le nom de tant de puissans roys,

---

(1) On croit que l'abbé Desportes, chanoine de l'abbaye de Bonport, fit cette pièce de vers à la suite d'une contrariétée qu'il éprouva un soir qu'il allait en bonne fortune.

(2) Jean Antoine de Baïf, fils naturel d'un prêtre vénitien, est né en 1532.

(3) Vraie héritière des Valois, dit Mézerai, elle ne fit jamais don à personne, sans excuse de donner si peu; elle était le réfuge des gens de lettres, en avait toujours quelques-uns à sa table, et apprit tant en leur conversation, qu'elle parlait et écrivait mieux que femme de son tems.

Marguerite, pour qui tant de lauriers fleurirent,
Pour qui tant de bouquets chez les Muses se firent,
A vu fleurs et lauriers, sur sa tête sécher,
Et, par un coup fatal, les lys s'en détacher.
Las! le cercle royal dont l'avoit couronnée,
En tumulte et sans ordre un trop prompt hymenée,
Rompu du mesme coup devant ses pieds tombant,
La laissa comme un tronc dégradé par les vents.
Espouse sans espoux, et royne sans royaume,
Vaine ombre du passé, grand et noble fantosme,
Elle traisna depuis les restes de son sort,
Et vist jusqu'à son nom mourir avant sa mort.

En remontant ensuite à droite, on lit l'épitaphe latine de Jean-Baptiste Santeuil, gravée sur une pierre de liais.

Α Ω

Hic jacet
F. JOANNES BAPTISTA DE SANTEUIL,
Hujus abbatiæ
Canonicus regularis
Et subdiaconus,
Qui sacros hymnos
Piis æque ac politis versibus
Ad usum Ecclesiæ
Concinavit.
Obiit
Die quinta Augusti
Anno reparatæ salutis M. DC. XCVII.
Ætatis LXVI.
Canonicæ professionis
Α XLIV. Ω

Suit à gauche celle de la famille de Nicolas Boileau. Nous nous dispenserons de rapporter ici cette longue épitaphe qui ne contient que les noms et les titres de tous les membres de la famille de cet illustre poète.

Toujours en remontant à droite on trouve l'épithaphe du célèbre anatomiste Winslow, gravée sur un marbre blanc.

D. O. M.

Hic jacet.

In spem beatæ immortalitatis, Jacobus Benignus Winslow, patriâ Danus, commemoratione Gallus, ortu et genere nobilis, nobilior virtute et doctrinâ, parentibus lutheranis natus, hæresim quam infans imbiberat, vir ejuravit, et adnitente ill. Episcopo Meldensi Jacobo Benigno Bossuetio, cujus nomen Benigni in confirmatione suscepit ad ecclesiam catholicam evocatus, stetit in ejus fide, vixit sub ejus lege, obiit in ejus sinu; vir æque verax et pius,

in pauperes summè misericors, nullâque erroris aut vitii privitate afflatus. Regius linguarum teutonicarum interpres, saluberrimæ facultatis Parisiensis doctor-regens illum medicæ artis et præsertim anatomicæ doctorem ac professorem peritissimum regia eruditorum societas Berolini, regia scientiarum academia Lutetiæ socium communi suffragio elegere, et utraque dignissimum ejus scientia judicio comprobavit. Vitâ excessit V. nonas Aprilis, an sal. M. CC. LX. ætatis XCI.

Pio conjugi et parenti, uxor et liberi hec monumentum mærentes posuere.

A gauche, sur la même ligne on voit celles de Blaise Pascal et de Jean Foy-Vaillant, docteur en médecine, et l'un des plus savans antiquaires du siècle de Louis XIV (1). Toutes deux sont gravées sur du marbre, les voici:

Hic jacet.

Blasius Pascal, Claromontanus, Stephani Pascal, in suprema apud Arvernos subsidiorum curia præsidis filius; post aliquot annos in severiori secessu et divinæ legis meditatione transactos, feliciter et religiosè in pace Christi vitâ functus anno 1662, ætatis 39, die 19 Augusti. Optasset ille quidem piæ paupertatis et humilitatis studio etiam his sepulcri honoribus carere, mortuusque etiam nùm latere: verùm ejus hac in parte votis cedere non potuit Florius Perrier, in eadem subsidiorum curia consiliarius, ac sorori Gilberta Pascal matrimonio junctus, qui hanc ipsi tabulam posuit indicem sepulchri, et sua in illum pietatis; parcet tamen laudibus, quas ille summoperè semper æversatus est, et Christianos ad Christiana precum officia, et sibi et defuncto profuturæ cohortati satis habebit.

Épitaphe de Foy-Vaillant.

D. O. M.

Joanni Foy-Vaillant
Bellovaco, doctori medico,
Ludovici Magni antiquario,
Cenomanensium ducis cimeliarco,
Regiæ inscriptionum
Et numismatum academiæ socio,
Viro fama nominis tota Europa
Celeberrimo,
Summis principibus probatissimo,
Qui hoc sub lapide
Unà cum carissima conjuge
Ludovica Adrien
Contumulari voluit.
Obiit XXIII. *oct.* M. D. CC VI. *Ætatis* LXXV.

La dernière inscription qui orne à droite le pavé de cette galerie, est l'épitaphe de la reine Marie de Médicis, seconde

(1) Jean Foy-Vaillant est né à Beauvais en 1632.

femme de Henri IV, laquelle mourut de misère à Cologne, l'an 1642; l'auteur en est inconnu. La voici :

Le Louvre de Paris vit éclater ma gloire :
Le nom de mon époux, d'immortelle mémoire,
Est placé dans le ciel comme un astre nouveau.
Pour gendre j'eus deux rois; pour fils ce clair flambeau
Qui, par mille rayons brillera dans l'histoire.
Parmi tant de grandeur (le pourra-t-on bien croire?)
Je suis morte en exil; Cologne est mon tombeau!
Cologne; œil des cités de la terre allemande,
Si jamais un passant te demande
Le funeste récit des maux que j'ai soufferts?
Dis : ce triste cercueil chétivement enserre
La reine dont le sang coule en tout l'univers,
Qui n'eut pas en mourant, un seul pouce de terre!

Au côté opposé de cette inscription on lit l'épitaphe que le grand Corneille fit pour Louis XIII (1).

Sous ce marbre repose un monarque français,
Que ne saurait l'envie accuser d'aucun vice :
Il fut et le plus juste et le meilleur des rois,
Son règne fut pourtant celui de l'injustice.
Sage en tout, il ne fit jamais qu'un mauvais choix,
Dont longtems nous et lui portâmes le supplice :
L'orgueil, l'ambition, l'intérêt, l'avarice,
Revêtus de son nom, nous donnèrent des lois.
Vainqueur de toutes parts, esclave dans sa cour;
Son tyran, et le nôtre à peine sort du jour,
Que dans la tombe même il le force à le suivre.
Jamais pareils malheurs furent-ils entendus!
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant de régner, il a cessé de vivre!

Monumens gaulois.

Autels en pierre (n°s. 1, 2, 3 et 4) de Saint-Leu, *érigés à Jupiter*, sous le règne de Tibère, dans le commencement de notre ère, par les Parisiens *commerçant par eau*. Ces monumens curieux, chargés de bas-reliefs et d'inscriptions (1), au

---

(1) Louis XIII, effrayé du pouvoir et de l'ascendant que le cardinal de Richelieu avait pris sur lui, eut la lâcheté d'abandonner sa mère, et la laissa mourir dans la plus affreuse misère. Le père Caussin, jésuite et confesseur de Louis XIII, disait de ce prince : *il ne dit pas tout ce qu'il pense; il ne fait pas tout ce qu'il veut; il ne veut pas tout ce qu'il peut.*

(2) Baudelot a publié, la même année de leur découverte, un mémoire sur ces monumens.

nombre de six, forment cinq autels, dont un seul complet est composé de deux parties posées l'une sur l'autre. Ce fut dans le courant du mois de mars 1711, qu'en fouillant dans l'église de Notre-Dame pour l'établissement d'un caveau propre à la sépulture des archevêques de Paris, que l'on découvrit les monumens dont nous allons parler.

Vers le chœur de cette église, disent les historiens de ce tems-là, lieu choisi pour construire une cave propre à inhumer les prélats de la cathédrale de Paris, on découvrit, à six ieds en terre, ces pierres ornées de bas-reliefs et rangées de ite. Elles servaient en partie de base à un mur qui portait viron trois pieds d'épaisseur. Piganiol prétend que l'église de ris fut reconstruite sous Childebert Ier, à la place d'un temple édié à Jupiter (1). Nous ignorons si les monumens, trouvés ans les fouilles ci-dessus citées ont servi d'autorité à Piganiol ur l'existence de ce temple, qu'il dit avoir servi de base à celui ue nous voyons encore aujourd'hui; mais il est au moins proable, d'après les débris découverts en 1711, qu'il y a eu sur terrain un monument public érigé à un culte particulier; tout le monde sait que Childebert publia, en 554, un édit ar lequel il ordonnait la destruction des idoles et la démolition e tous temples érigés au paganisme. Des auteurs prétendent qu'il avait près de ce temple un port, et l'on s'accorde à dire ue le lieu où étaient placés ces espèces d'autels était planté l'arbres. On sait aussi que c'était dans les bois que les Gaulois exerçaient leurs cérémonies religieuses. Selon le témoignage de Pline, ils y consacraient des arbres ou des autels, et plus communément des autels, depuis leurs guerres et leur commerce avec les Romains Du consentement de tous les auteurs anciens, ces peuples avaient à peu près les mêmes usages.

Ces monumens, parvenus jusqu'à nous, et échappés, par ne espèce de phénomène, à la puissance du tems, ont, par leur écouverte, intéressé les savans, excité plusieurs discussions et

Félibien, dans son *Histoire de Paris*, tome Ier, en a donné une description savante. Voici ee qu'il a dit, page 129:

« Ces six pierres, enclavées dans le petit mur, sont de la nature des pierres ndres de Saint-Leu. Certainement elles n'étaient pas là dans leur place : es avaiont servi de piédestal à quelque statue ou a quelque autel, ou autre onument dressé du tems que les Parisiens étaient encore idolâtres ».

(1) On croit que la construction de la cathédrale de Paris (Notre-Dame) it été commencée par Clovis Ier, et qu'elle fut achevée par Childebert, après expédition qu'il fit en Espagne. Cependant Fortunat, dans la description qu'il fait de ce temple, en laisse toute la gloire à ce dernier, sans parler Clovis.

plusieurs réfutations très-intéressantes de part et d'autre. Les antiquaires, qui ont publié des mémoires sur cette matière, sont Moreau de Mautour, Baudelot, Léibnitz et Montfaucon. Keisler parut ensuite; il réfuta plusieurs passages de différens mémoires, et donna la préférence à celui de Baudelot.

Ces espèces d'autels sont au nombre de cinq, et chargés de bas-reliefs et d'inscriptions celtiques, confondues avec des terminaisons latines. Les caractères des lettres sont romains. L'une des inscriptions annonce que ces monumens ont été érigés par des Gaulois, sous Tibère. Leur forme carrée ressemble assez à celle que les anciens donnaient à leurs autels consacrés, ou par un usage de la religion du tems et du pays, ou par un motif de reconnaissance de la part de quelques particuliers.

PREMIER AUTEL (N°. 1.)

Il est chargé de trois bas-reliefs et d'une inscription que voici:

TIB· CAESARE.
AVG. JOVI OPTVMO
MAXSUMO (*ara*) M
NAVTAE PARISIACI
PVBLICE POSIERVNT.

Tibère César, ayant accepté ou pris le nom d'Auguste, les commis ou les officiers de la navigation du territoire de Paris (les nautes) *ont consacré publiquement cet autel en action de grâces, à Jupiter très-grand et très-bon.*

« Ce monument peut ainsi avoir été érigé sur la fin de la première année du règne de Tibère, lorsque, dans les Gaules, on eut appris qu'il s'était humanisé, et qu'il recevait enfin le nom d'Auguste, qu'il n'avait pas voulu qu'on lui décernât, comme on l'avait prévu, parce qu'il avait refusé les autres honneurs, dit Baudelot ».

Nautæ se traduit ici par *Nautes* (1), (négocians par eau)

(1) J'ai traduit *Parisiaci* par *Parisiens*, parce que l'on sait que César entendait par les *Parisii*, tous les originaires du pays dont Paris était dès ce tems-là la capitale. Le mot *Parisiaci* est employé dans le même sens, dans les chartes de Childebert, Grégoire de Tours et dans les capitulaires de Charlemagne. « Il s'agit de savoir quels étaient ceux qui ont érigé à Paris sous l'empereur Tibère, un monument religieux, un autel au père, au souverain, au plus grand des dieux (dit Félibien). Le seul nom de Jupiter ne permet pas de penser que des personnes viles aient osé lui dresser un autel considérable. Soixante provinces de Gaules ont concouru pour en ériger un à Auguste, dieu de nouvelle fabrique; et l'on voudrait que de simples bateliers eussent dressé

parce que nous n'avons point, dans notre langue, de mot qui signifie précisément celui-là. Au reste, les *Nautes* étaient une société de riches négocians, qui jouissaient de grands privilèges, et qui étaient souvent honorés des charges municipales. Ces commerçans, suivant Baudelot, faisaient voiturer sur la Seine des marchandises pour leur compte autant que pour celui d'autrui. Il cite plusieurs inscriptions latines, en faveur de ce qu'il avance : il donne particulièrement une inscription prise sur une grande urne à Rome, qui annonce qu'un Régulien, chevalier Romain, patron de plusieurs communautés, et même des Sextumvirs à Lyon, est appelé *Nauta araricus*.

Les Parisiens, ainsi que les autres peuples, étaient attachés à de certaines pratiques religieuses : ils en avaient sans doute une toute particulière dans cette occasion, ainsi que l'on peut s'en convaincre par le monument même.

Les figures que l'on remarque dans le bas-relief suivant, dont voici l'inscription, qui est en partie mutilée, SENANI VEILO... (1) ne paraissent aucunement avoir rapport à la mythologie ou

---

un autel au grand Jupiter! Il est vrai que les auteurs de cette érection se sont nommés *Nautæ;* mais ils se sont fait représenter en même tems, et dans toutes les figures retracées par leur ordre. Outre les dieux et les demi-dieux, on ne voit que sacrificateurs ou sevirs, (personnes portant les armes) cavaliers avec des casques et des cuirasses; dames honorablement vêtues : ce sont là les *Nautæ parisiaci* qui ont érigé l'autel à Jupiter. Les *Nautes* étaient donc une société de gens de différentes conditions : en considérant ce corps composé de plusieurs conditions, il est naturel de demander quel était le point qui réunissait tous ces états. C'étaient le *commerce par eau*, la navigation entreprise pour entretenir l'abondance des vivres et les commodités de la vie. Sextius Regulianus, chevalier romain et patron des *Nautes*, était *Nauta* lui-même, et marchand de vin et d'huile. Liberius Decimanus, honorable citoyen de Vienne et *Nauta*, était marchand de vin. Barbius Theopompus, qui s'acquitte d'un vœu envers Orithye, était marchand. Les *Scapharii* de Séville faisaient profession de marchandises. L. Besius, chevalier romain, faisait gloire d'être courtier des Gaules, et sa fidélité dans cette charge lui a mérité l'éloge de trois provinces et un monument honorable ».

D'après toutes ces considérations, on ne sera plus étonné de trouver sur le monument dont je parle, des bas-reliefs représentant Mercure, Bacchus, même Vénus. Il paraît probable que ces négocians riches et civilisés ont dû rendre des honneurs aux divinités protectrices de leur commerce; et il était d'usage, lorsqu'on érigeait un autel à une divinité quelconque, de l'orner de bas-reliefs, et surtout lorsqu'on l'érigeait pour un objet particulier. Les autels contenaient très-souvent, ou le motif ou les aventures de ceux qui les érigeaient, ou ce qui concernait la mythologie et le culte du dieu à qui ils étaient consacrés. Le bas-relief placé sur la pierre dont je parle, représente sans doute une cérémonie religieuse, qui s'est faite à son érection par ceux qui l'ont dédié. On ne consacrait point sans cela de monument public de piété; chaque peuple avait ses usages différens.

(1) Heccard, dans sa Dissertation sur ces monumens, prétend que c'est une

à l'histoire de Jupiter. Il n'y a pas d'apparence qu'on ait voulu sculpter à l'aventure une action profane sur un autel consacré à un dieu. Ce ne peut être, par conséquent, qu'une cérémonie observée à la dédicace de l'autel.

Par l'attitude et la situation des figures, on assurerait qu'elles paraissent faire une espèce de procession à la mode et suivant le rit du pays : c'était la coutume des Gaulois de se tourner du côté gauche dans les cérémonies religieuses. Si l'on examine l'autel dont nous parlons, on remarquera que toutes les figures des trois faces du bas-relief font voir une union de démarche entre elles et une même allure; c'est ce qui peut autoriser à assurer qu'elles étaient là dans une fonction religieuse (1). Dans un passage, Lucain s'exprime ainsi :

Druides, dès qu'on aura mis les armes bas, vous reprendrez vos usages barbares et la coutume de vous tourner à gauche dans vos cérémonies religieuses.

L'inscription du second bas-relief est le mot EVRISES. Dans le troisième, on remarque les principaux de ceux qui consacrent le monument : tout y est caractérisé, les manières et la pratique du pays; l'air, la barbe, l'habit et les armes. Quant au cercle que le premier des trois hommes tient à la main,

---

M qui manque au mot *veilo*, et compose ainsi l'inscription *Senani Veilom*, qu'il dit signifier *les navigateurs de la Seine* (*Sequanicos Nautas*), ou ceux qui gouvernent les navires de la Seine; et, comme il voit les figures de ce bas-relief couronnées, sans armes et en habits de paix, il suppose que ce sont les fondateurs de l'autel, dans l'acte de sacrifier, que l'on a voulu représenter.

(1) On remarque sur l'une des faces de l'autel plusieurs personnages sans armes, tandis que les autres sont armés; il est probable que ce sont des druides que l'on a voulu représenter; et en donnant au mot *Senani* sa véritable interprétation, vieillard, seigneur, respectable, sénateur, etc., il n'y a plus de doute sur son application, puisqu'il s'agit d'une cérémonie publique qui avait rapport à l'empereur; et je ne doute point que ceux qui étaient regardés comme chefs de la religion, n'y fussent admis. Strabon dit en propres termes qu'ils ne font aucunes cérémonies religieuses sans druides; d'ailleurs Diodore de Sicile, parlant des Gaulois, dit précisément qu'ils ne faisaient rien en matière de religion sans les y inviter, parce qu'ils ne croyaient pas pouvoir rendre grâces aux dieux ni leur demander des bienfaits sans le ministère des prêtres.

Veilo ou gui de chêne accompagne *Senani*, et sert à appuyer ce que je viens d'avancer. Les druides n'avaient rien de plus sacré dans leur religion que le gui et le chêne qui le portait; ils y avaient une telle confiance qu'ils disaient qu'il renfermait en lui seul toutes les vertus de la médecine; ce qui lui avait fait donner un nom particulier, qui signifiait : *Qui guérit de tous maux. Omnia sanantem appelantes suo vocabulo.* D'après ces rapprochemens, il n'y a plus de doute sur l'explication de ce bas-relief.

nous pensons que c'est un hommage destiné à la divinité dont on sollicite les faveurs. Baudelot dit « que ce ne peut être qu'une couronne, et une couronne de métal précieux; ce que l'on aurait mieux éclairci, si l'on avait l'autre moitié du bas-relief. C'était une des manières de marquer sa reconnaissance aux dieux et aux hommes chez presque tous les peuples: or, le dessein de ceux-ci était sans doute d'aller porter cette couronne dans les bois où ils érigeaient leur autel, pour la suspendre à quelqu'un des arbres qu'ils y révéraient comme Jupiter (1).

On remarque, dans le troisième bas-relief, que les figures vont, comme dans les autres, du côté gauche. Elles sont et plus jeunes et sans barbe; ce pourrait être des jeunes gens accompagnant leurs pères ou leurs anciens dans la cérémonie. L'enfance était très-longue dans les Gaules, et on ne jouissait que très-tard des droits d'homme fait.

SECOND AUTEL.

N° 2. Le premier bas-relief représente Jupiter barbu, à la celtique; ce qui démontre qu'il a été érigé et sculpté dans le pays.

Le terme de *Iovis* est le nom celtique de ce dieu avec une terminaison romaine, parce que les Celtes ne disaient que *iou*. Baudelot prétend que Jupiter pose la main droite sur la tête d'un homme en petit, à demi-nu, qu'il croit être celui qui a érigé l'autel, qui se met sous la protection de ce dieu, ainsi que l'on trouve de ces sortes de types dans les médailles romaines. On lit au haut du bas-relief: IOVIS (2).

La figure et le nom du dieu Vulcain, ainsi écrit: VOLCANVS, le marteau placé à sa ceinture, les tenailles qu'il porte à la main,

(1) Le grand cercle que porte celui qui marche à la tête des *Nautes*, est sans doute une couronne en forme de diadème dont ils voulaient ceindre la tête du père des dieux. Ces couronnes qu'on offrait, étaient souvent amovibles et détachées, comme celle-ci, et le nombre en était grand. On les faisait ainsi pour seconder la dévotion des particuliers qui souhaitaient que les couronnes qu'ils offraient servissent quelquefois à décorer leurs dieux. Sans parler que les Druides y trouvaient aussi leur compte; car, comme les couronnes se multipliaient à l'infini, sur des prétextes qui ne leur manquaient jamais, ils les détournaient à leur profit.

(2) J'ai examiné attentivement ce bas-relief; et à travers les ruines et les mutilations qu'il a éprouvées par le tems, au lieu d'un homme, j'y ai remarqué la peau d'un bélier, posée sur le bras de Jupiter, dont la tête et les cornes sont très-apparentes. On sait que le bélier est aussi un des attributs que l'on donne à ce dieu: ce pourrait bien être aussi l'emblème des espèces de victimes que l'on sacrifiait à Jupiter dans les Gaules.

expliquent clairement le second bas-relief, et lèvent tous les doutes (1).

Le troisième bas-relief représente Mars, exprimé en celte par le mot ESVS. Esus, divinité à laquelle les Gaulois donnaient la suprématie, que l'on croit être Mars. Il est représenté au milieu d'un bois, cueillant le *gui sacré;* ce qui pourrait faire entendre que les druides recevaient *le gui* des mains d'Esus, la suprême divinité, pour le communiquer ensuite aux hommes. La sculpture de ce monument est si grossière qu Esus a plutôt l'air d'un bûcheron qui ébranche un arbre, que d'un dieu.

On remarque dans le quatrième bas-relief l'inscription suivante: TARVOS TRIGARANVS. Un taureau au milieu des bois, et trois grues, forment la composition du monument. Ce taureau est réprésenté dans une espèce de bois, d'où s'élèvent des arbres de part et d'autre. Ce dieu, pour toute suite, n'a que trois oiseaux; l'un est sur sa tête, un autre sur le milieu de son corps, et le troisième est sur sa croupe. L'inscription qui est au haut de la pierre, consiste en ces deux mots : TARVOS TRIGARANVS, qui signifient *taureau à trois grues.* Les Gaulois avaient une très-grande vénération pour les images et les représentations du taureau (2).

---

(1) Plutarque nous apprend, sur le culte des Gaulois pour Vulcain que ces peuples ayant déclaré la guerre aux Romains, leur roi Viridomar, croyant par un vœu, obtenir du succès dans ses armes, promit d'offrir à Vulcain les dépouilles des ennemis. Viridomar, loin d'obtenir du succès fut défait et tué par le consul Marcellus, son armée fut mise en déroute, et les armes des vaincus portées en triomphe et appendues dans le temple de Jupiter Féretrien. « *Les Gaulois, sous Viridomar leur roi, avaient promis de vouer à Vulcain les armes des Romains. Il en fut autrement. Viridomar ayant été tué, Marcellus suspend leurs armes dans le temple de Jupiter Fulminant.* »

(2) Plutarque nous donne une preuve authentique du culte des Gaulois pour le taureau, quand il dit que, sous le consulat de Marius, une armée considérable, composée d'Ambrons, de Teutons et de Cimbres, après avoir passé l'Adige pour forcer Rome, proposèrent une honnête capitulation aux Romains qui avaient défendu le fort, jurèrent par leur taureau d'airain d'observer les conditions du traité. Après leur défaite, le consul Catulus fit porter ce taureau dans sa maison, comme une glorieuse dépouille et comme le monument le plus précieux de sa victoire. Grégoire de Tours dit aussi, en parlant des dieux des Gaulois, qu'ils érigèrent en divinités les forêts, les eaux, les oiseaux, et particulièrement le taureau. Sans faire remonter si haut le culte du taureau chez les Gaulois, arrêtons-nous au cinquième siècle; examinons le tombeau de Childéric, et nous trouverons des traces de son culte particulier pour le taureau, puisqu'à l'ouverture de son tombeau, lorsqu'il fut changé de place, on trouva une tête de taureau qui était d'or. Baudelot dit que *taru, tri* et *garan* sont trois mots celtiques qui signifient *taureau, trois* et *grue;* et il est reconnu que les anciens Celtes portaient sur leurs enseignes l'image du taureau. Tacite dit qu'ils étaient dans l'usage de les déposer dans les bois, qui étaient

TROISIÈME AUTEL (N°. 3.)

Le bas-relief, chargé de l'inscription suivante, CERNVNNOS, représente le dieu Pan, portant deux espèces de cornes : on remarque deux anneaux passés dans ces cornes, qui ressemblent assez à des bois de daim (1).

Le bas-relief qui suit représente Hercule combattant l'Hydre. L'inscription, entièrement ruinée, dont on ne voit plus que les deux lettres *os*, est sans doute le reste du mot *ogmios*, nom celtique d'Hercule : cependant on y découvre les lettres suivantes, que Baudelot n'explique point. Si l'on consulte Félibien, on pourrait lire, en suppléant à ce qui a été détruit de l'inscrip-

---

leurs temples. Cette allégorie peut s'expliquer ainsi, suivant Baudelot. « Le taureau, comme on le voit ici, est peut-être une image de la paix dont les peuples jouissaient sous la domination des Romains. Les grues qu'on y voit tranquilles, y seraient aussi par la même idée et par le même motif. Les grues, dit Aristote, sont si opiniâtres et si acharnées dans les combats qu'elles se livrent entre elles, qu'elles se laissent plutôt prendre par les hommes, que de quitter prise. Il n'y a point de doute qu'elles sont là comme symbole du courage ».

(1) Ceci est peut-être une allégorie qui a rapport au goût que les Gaulois prenaient à chasser ces animaux; les anneaux sont des couronnes d'or ou d'autre métal dont ces peuples couronnaient leurs divinités, comme on l'a vu plus haut. Ce dieu paraît avoir été adoré par les Gaulois comme le maître des forêts, et invoqué par eux avant que d'aller à la chasse des bêtes fauves, exercice pour lequel ils avaient beaucoup de goût. Ils portaient cette passion si loin, qu'à leur retour, ils faisaient des espèces de marches triomphales, portant les têtes des animaux qu'ils avaient forcés et tués, et les attachaient aux portes de leurs maisons, ainsi que nous avons vu les gardes-chasse clouer à leur porte les oiseaux de proie qu'ils avaient tués. Cet usage remonte fort haut; car on sait que les Grecs, au retour de la chasse, offraient à Diane une partie des bêtes qu'ils y avaient prises; souvent même ils appendaient à des arbres les têtes ou les jambes de ces animaux. La chasse que les Gaulois affectionnaient le plus, était celle de l'élan et du daim, dont on voit les cornes figurées sur le front de notre *Cernunnos*. César parle aussi d'une chasse particulière et fort aimée des Gaulois, nommée la chasse de l'*ure* ou du taureau sauvage, animal qui était fort gros et fort grand. « La jeunesse des Gaules, dit-il, s'adonnait fort à la chasse des *ures*; elle n'acquérait de gloire et d'honneur qu'à proportion du nombre des ures qu'elle prenait : on en exposait les cornes dans les lieux publics; on les gardait soigneusement, et on les faisait border d'or ou d'argent pour s'en servir dans les festins d'éclat. Toutes ces sortes de chasses ont fait longtems les délices des Gaulois et des Français, disent Grégoire de Tours et Fortunat. Ce dernier, écrivant à Gonon, lui mande s'il s'occupe à la chasse des cerfs, chevreuils, élans, buffles, ours, ânes sauvages et sangliers dont abondaient les forêts des Ardennes et des Vosges.

Baudelot explique ainsi l'inscription CERNVNNOS, placée au-dessus du bas-relief, par *cer*, *ker* ou *cher*, qui veut dire *bon* ou *excellent*, et *nunnos* par *maître* ou *père* : il dit *maître du lieu*, ou *bon* et *excellent père*.

tion ainsi écrite : SEVI... RI.....OS, *Sevir Riparios*; ce qui désigne, selon ce savant, une assemblée de six magistrats chargés d'inspecter les travaux de rivière, et surtout de la navigation ; mais rien ne nous autorise à être de l'avis de Félibien : et si l'on fait rapporter l'inscription au bas-relief, on ne sera pas éloigné d'adopter l'opinion de Baudelot, qui est fondée et vraisemblable, puisque le monument dont nous parlons représente un homme armé qui lève le bras pour frapper un reptile qui paraît s'élancer sur lui ; et il est reconnu que les Gaulois honoraient Hercule sous le nom d'*Ogmius*. Les Germains honoraient aussi Hercule, et lui avaient consacré une de leurs forêts. D'après ces rapprochemens, on voit clairement que les riches navigateurs de la Seine ont rendu, par ce monument public, hommage à Hercule, une des divinités reconnues du pays.

Les deux autres bas-reliefs du monument gaulois (n°. 3) que nous voyons dans ce Musée, représentent *Castor* et *Pollux*, tenant chacun un cheval par la bride. Les Gaulois avaient les mêmes idées de ces deux héros, et les représentaient comme les Grecs et les Romains. On lit au-dessus du bas-relief : CASTOR, ce qui lève tous les doutes. On sait que ces divinités étaient favorables à la navigation. Le bas relief suivant, dont l'inscription est totalement effacée, représente Pollux.

QUATRIÈME AUTEL (N°. 4.)

On remarque un bas-relief à chaque face de cette pierre, plus maltraitée que les autres, puisque les inscriptions sont entièrement effacées ; ce qui jette beaucoup d'obscurité sur ce monument, qui probablement fait suite aux autres.

La première face représente un homme armé, ayant le manteau militaire et le bras droit appuyé sur sa lance, qu'il tient par le haut ; sa tête est couverte d'un casque : à sa gauche, est un jeune homme vêtu d'une longue robe, semblable à la *stole* ; il paraît avoir le bras droit nu, et orné d'un bracelet jusqu'au haut du bras. La seconde face représente une femme nue, qui n'a qu'un bout de sa robe sur le bras gauche, et qui, de l'autre, semble se dévoiler ; il est plus que probable que c'est Vénus que l'on a voulu représenter : car la navigation était du nombre de ses attributions ; et nous ne sommes pas éloignés de croire que les navigateurs de la Seine, voulant rendre hommage à Tibère, par un monument authentique, ne se soient plu à faire représenter, sur ce monument, toutes les divinités protectrices du commerce qu'ils exerçaient. C'est pourquoi on voit dans les autres bas-reliefs Bacchus et Mercure. En examinant le monument avec attention, on découvre le caducée et le pétase de

ce dieu : la barbe qu'on lui a donnée annonce un âge mûr et respectable.

Monument élevé à la déesse Nehalennia.

(N°. 423.) Ce ne fut qu'en 1646 qu'on fit la découverte de Nehalennia, déesse adorée dans le fond de la Germanie.

Le 5 janvier, un vent d'Est soufflant avec violence vers la Zélande, le rivage de la mer se trouva à sec proche d'Oësbourg, dans l'île de Walcheren, on y aperçut des masures que l'eau couvrait auparavant. Parmi ces masures étaient des autels, des vases, des urnes et des statues de Jupiter, de Neptune et entre autres, plusieurs qui représentaient la déesse *Nehalennia*, avec des inscriptions qui apprenaient son nom. (*Voyez* Mongez, *Dict. antiq.*, et Montfaucon, tome II, 2°. part.)

Le monument dont il est ici question a été probablement découvert à cette époque; car il porte le même caractère que ceux qui sont gravés dans Montfaucon; et on voit encore les excavations de l'eau dans la pierre, et des racines, débris des plantes marines qui s'y étaient attachées : observation qui sert à appuyer ce qu'on a avancé sur la découverte de ces monumens. Celui dont nous parlons, apporté de la Belgique, paraît avoir pour but l'accomplissement d'un vœu qui avait été fait à la déesse. Quoique l'inscription ait prodigieusement souffert des ravages du tems et des eaux, qui l'ont tellement minée, qu'elle est presque disparue : nous rapportons ici ce qui en reste :

DEAE NEHA
LENNIAE
T. CALVISIUS
SECVNDINUS
OB... MELIORES ACTUS (1).

(1) Les monumens érigés à Nehalennia sont communément en pierre, et portent tous le même caractère : le dessin qui y est observé tient à un style antique dégénéré. Cette déesse est représentée assise, ayant sur ses genoux un panier chargé de fruits; à son côté droit est un chien, et au côté gauche un autre panier tout-à-fait semblable à ceux dont nous nous servons, également rempli de fruits. Hercule, et plus ordinairement Neptune, accompagne la déesse; ce qui a donné lieu à Keisler, qui a publié plusieurs monumens sur Nehalennia, d'avancer qu'elle présidait à la navigation et au commerce maritime. D'autres savans l'ont prise pour la lune, *nea selene*, *nouvelle lune*, dont on a fait Nehalennia, et le chien qui l'accompagne, serait là comme un des attributs de Diane, qui s'en servait tantôt pour la chasse, et, selon Théocrite, pour la servir à table. On sait aussi que les Gaulois et les Germains honoraient la Lune, et qu'ils fixaient les époques des fêtes qu'ils lui consacraient

(N°. 250.) Fragment d'une pierre sur laquelle est grossièrement sculpté en relief un bœuf couché, que nous pensons être un des signes du Zodiaque. Ce serait donc l'image du printems que l'on aurait voulu figurer ici par le signe du taureau. Nous sommes d'autant plus fondé à le croire, que les anciens le représentaient assez ordinairement couché, et dans la posture que l'on a donnée à celui-ci. Suivant Hygin, il se lève et se couche à contre-sens, ou en sens opposé à celui vers lequel il tourne la tête. Il est aussi dans la position du bœuf de Cadmus, qui, en se couchant, marqua le lieu où devait être bâtie la ville de Thèbes. Cette sculpture me paraît dater du tems des autels que nous venons de décrire; c'est-à-dire, du commencement de notre ère : la pierre est de la même nature; et si l'on veut se donner la peine d'examiner le taureau qui est figuré sur une des faces de l'autel (numéroté 2,), on verra que la forme de celui-ci est absolument la même. Par la manière dont les yeux, la bouche, le mufle, etc., sontsculptés; et par l'ensemble du trait qui forme l'animal, on reconnaîtra aisément le même travail.

Monumens du moyen âge.

Tout atteste que la culture des lettres et la pratique des arts d'imitation, en France, remonte aux premières époques de la monarchie. Non seulement les monumens que nous avons dans ce Musée, en font foi: mais nous avons encore des édifices publics dans nos provinces et dans cette capitale, dans lesquels les artistes, chargés de leur construction dans leur origine, ont su conserver avec intelligence les restes des monumens beaucoup plus anciens, tels qu'on en voit à la cathédrale de Chartres, le plus imposant des monumens sarrazins; à l'abbaye de Saint-Denis, dans son église souterraine, dont la construction paraît dater du tems de Pepin; enfin à l'église Notre-Dame de Paris. Saint-Germain des Prés, avant les dévastations révolutionnaires, montrait un portail tout entier et bien con-

---

suivant ses phases. Si l'on remarque toutes les statues qui nous sont parvenues de Nehalennia, on verra que généralement elle est représentée voilée, allégorie qui peut servir d'autorité aux auteurs qui ont vu la nouvelle lune dans cette divinité; et, en adoptant leur opinion, je ne suis pas éloigné de croire que les artistes qui ont représenté Nehalennia, et les poètes qui l'ont chantée, ont voulu annoncer, par ce voile mystérieux, que la Lune, *nea selene*, dans cette situation ne se fait voir qu'à moitié, et qu'elle cache aux hommes une partie de sa lumière.

servé du premier style de la sculpture française. On voit encore dans la nef de cette basilique des chapiteaux très-anciens, que nous avons dessinés pour en donner les gravures et la description dans notre ouvrage *in*-4°.

(1) (N°. 42) Un devant de tombeau, grossièrement travaillé en marbre salin blanc, représentant dans son milieu une croix posée sur un vase, accompagné de deux tiges de froment, autour desquelles grimpent des branches de vigne. Les deux côtés sont simplement ornés de rinceaux avec l'inscription suivante, ainsi figurée :

ϵRIS INORACIONIBUS MϵMORSIS MϵI ALIVSTV
ϵT DVM ORAVϵRIS PRO Mϵ CORRIPϵTϵ

† M
O V
Q S
V D
I O
L V
ϵ Q
G S
I ϵ
S M
V A
ϵ R
R ϵ
A V
O F
B D
A O
V V
D Q
I S

A
N
T
ϵ
Q
V
A
M
ϵ
V
ϵ
NI
A
T
T
ϵ
M
P
V
S
TI
BI
FI
N
IS

On s'est souvent égaré en cherchant le véritable sens de cette inscription mystique, qu'une mauvaise combinaison dans le pla-

(1) Le numéro des anciennes éditions est XXXV.

cement des lettres et un mauvais arrangement dans les lignes rendent obscure. Après l'avoir infructueusement étudié nous-mêmes, nous en donnons ici une traduction faite par M. Andry, docteur en médecine, qui a bien voulu nous la communiquer. Elle se construit ainsi :

O qui legis, vera obaudis, quod fueram es, quod sum eris :
Si alius tu in orationibus memor sis mei,
Et dum oraveris pro me, corripe te
Ante quàm eveniat tempus tibi finis.

« O toi qui lis ceci, écoute une chose vraie : Tu es ce que j'étais, et tu seras ce que je suis; souviens-toi de moi dans tes prières; et lorsque tu prieras pour moi, corrige-toi, si tu n'es pas juste, avant que le tems de ta mort arrive ».

(N°. 71.) Un bas-relief allégorique, en marbre, de quatre pieds de large sur deux pieds sept pouces de haut, représentant l'empire du Tems sur le Monde.

Un grand vaisseau, placé sur une vaste mer en plein calme, forme le sujet principal du tableau. Sur l'une des extrémités de ce vaisseau est posé une figure humaine, dont les bras sont tendus à une voile, qui est poussée avec force par les vents, contre lesquels elle lutte. Sur le milieu du vaisseau, on voit le Monde, figuré par un globe, sur lequel sont tracés le soleil, la lune et les mers; des villes, des arbres et des plantes. Le Tems, peint sous la figure d'un vieillard décrépit, porte une barbe longue; il est posé debout sur le globe, et se soutient avec deux béquilles. D'une main, il tient un sablier, et, de l'autre, il dirige la voile à laquelle cette figure paraît comme suspendue. Sur l'autre proue, on voit un squélette ailé, tenant d'une main une faulx et un arc en repos, tandis que, du bras droit, il menace celui que le Tems semble encore préserver de la destruction.

Cette allégorie paraît avoir pour objet de montrer aux hommes que le Tems est le seul maître qui gouverne toutes choses.

(N°. 9 et 9 *bis*.) Statues en pied, de six pieds de proportion, sculptées vers le cinquième siècle, représentant Clovis Ier et la reine Clotilde sa femme. Cette figure tient, de la main droite, un livre qui indique, suivant Montfaucon, la fondation d'une église (1) ; de la main gauche, elle tient un bâton fleuri ou sceptre, surmonté d'un feuillage qui se termine par une grappe en corymbe. La forme de sceptre, *virga* ou *scipio*, a beau-

(1) Le goût de fonder des églises par dévotion était alors en usage.

coup varié dans ces tems-là : celui de Pharamond était une espèce de règle plate, surmontée d'un fer de lance orné de deux crochets ; celui de Clovis était surmonté d'un aigle ; et celui de Childebert, que l'on voyait au portail de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, suivant Montfaucon, était orné de feuillages et d'une pomme de pin qui en relevait l'extrémité, dans le goût de celui que nous voyons ici ; ceux de Louis-le-Débonnaire et de Louis-le-Jeune, suivant le même auteur qui les a publiés, sont à peu près de même (1).

(N°. 5.) La chapelle sépulcrale de Dagobert Ier, qui ornait l'église de Saint-Denis, et que l'on voit ici, ne date point du tems de ce prince.

---

(1) Il est constant que ces deux statues sont les représentations de Clovis Ier et de la reine Clotilde sa femme ; elles ornaient le portail de l'antique paroisse de Corbeil (Notre-Dame) ; et personne n'ignore que l'origine des églises curiales en France date du moment que Clovis, à la sollicitation de la reine Clotilde, abandonna l'arianisme et permit le libre exercice du culte catholique dans ses états. Clovis, de ce moment fut donc considéré comme le fondateur de tous les temples dans lesquels on exerçait librement le nouveau culte : aussi le voyons-nous ici un livre à la main, signe caractéristique de la fondation. La statue de Childebert, que l'on voyait à Saint-Germain-des-Prés, était aussi chargée d'un livre que l'on avait mis dans la main de ce roi, en sa qualité de fondateur de cette abbaye. Je ne doute pas que les habitans de Corbeil, ville située dans l'ancien royaume de Paris, n'aient eu l'intention de rendre à Clovis un hommage authentique de leur reconnaissance, par l'érection de deux statues appliquées extérieurement à la principale porte de leur église. Je dis ici *extérieurement*, parce que le culte des images était défendu, et qu'en conséquence ces figures ne pouvaient trouver place dans l'intérieur de leur église. Le roi et la reine Clotilde reçurent les honneurs de la béatification du pape Gélase.

NOTES HISTORIQUES SUR LE TOMBEAU DE DAGOBERT Ier.

Ce tombeau ou plutôt cette chapelle sépulcrale, qui ornait l'église de Saint-Denis, ne date point du tems de ce prince ; elle est du douzième siècle. L'ancien tombeau ayant été détruit à l'époque où les Normands ravagèrent une partie de la France, Louis IX fit construire cette chapelle à la suite des réparations qu'il fit faire dans l'abbaye de Saint-Denis, après la mort de l'abbé Suger, et à la sollicitation de Blanche, sa mère. Le corps de Dagobert, que l'on avait eu soin de conserver, fut placé au milieu de la chapelle, dans un sarcophage de lumachelle gris, creusé dans la masse en manière de cercueil de momie, et en conservant, dans le vide, la forme de la tête. Une tombe plate sur laquelle était représentée, en relief, la statue du roi, vêtu selon l'usage du tems et ayant les mains jointes, ainsi qu'on le voit dans la gravure que j'en donne, fermait ce sarcophage. En 1793, les violateurs des tombeaux brisèrent la statue et le cercueil dont je viens de parler, pour l'ouvrir, croyant qu'il renfermait un trésor, selon l'ancien usage ; mais de simples ossemens enveloppés d'un suaire, fut tout ce qui s'offrit à leur cupidité.

Ce monument, que j'ai fait enlever pour le soustraire à la destruction, et le placer dans le Jardin-Elysée du Musée français, représente une chapelle

(N°. 6). Un bas-relief en pierre de liais, représentant Childebert, mort en 358. Il est couché, tenant, d'une main, le

---

d'un style arabesque, sculptée en pierre de liais; il est décoré d'une infinité de petits ornemens en feuillages, selon les formes adoptées dans l'architecture à la suite des croisades. Les sujets qui composent les trois bas-reliefs qui forment le fond de la chapelle, jettent beaucoup d'intérêt sur ce monument singulier. Voici ce qu'en dit Montfaucon.

« Un nommé Ansoalde, revenant de son ambassade de Sicile, aborda à une petite île, où il y avait un vieux anachorète, nommé Jean, dont la sainteté attirait bien des gens dans cette île, qui venaient se recommander à ses prières. Ansoalde entra en conversation avec ce saint homme; et, étant tombé sur les Gaules et sur le roi Dagobert, Jean lui dit qu'ayant été averti de prier Dieu pour l'âme de ce prince, il avait vu sur la mer des diables qui tenaient le roi Dagobert, lié sur un esquif, et le menaient en le battant *aux manoirs de Vulcain*; que Dagobert criait, appelant à son secours saint Denis, saint Maurice et saint Martin, les priant de le délivrer et de le conduire dans le sein d'Abraham. Ces saints coururent après les diables, leur arrachèrent cette ame, et l'emmenèrent au ciel, en chantant des versets et des pseaumes ».

Un manuscrit de G. de Nangis, bénédictin de Saint-Denis, mort en 1302, parle aussi du sujet de ce monument, et du monument lui-même, en ces termes :

« Quant le bon roy Dagobert dont je vous ay cy devant dit fu trépassé si avint par la volonté notre seigneur que pour ce qu'il n'estoit pas bien espurgié d'aulcuns meffais qu'il avoit fais en sa vie et pour ce si comme dient aulcuns que les Sains desquels il avoit ravi les corps s'estoient courroucés et malment envers lui. Li aulcuns ennemis prisrent s'ame quant elle parti du corps et l'encuidièrent bien mener et entrèrent en ung base tel grant joie et grant noise demenant o tabours et o trompes et buisines et ainsi l'ame au bon roy estoit molt esperdue entre ces déables car bien cuidoit estre dampnée. Mais monseigneur St. Denis qui n'oublia mie son bon amy le roy Dagobert requist à nostre seigneur Jésus Christ qui lui donnast congié d'aler secourre la dicte ame laquelle chose, comme nostre seigneur lui eust octroié St. Denis s'en ala et mena avecques lui St. Morise et aultres amys que le roy Dagobert avoit moult honorés en sa vie et avecques eulx orent des anges qui le conduirent jusques en la mer et quant ils vindrent là ou les déables tenoient et emmenoient à grant feste l'ame du roy Dagobert si le misrent entre elx et se combattirent encontre les déables mais toute voies les déables n'orent povair contre sainct Denis ne sa compagnie ainçois furent les déables vaincus et furent trébuchés l'un ça l'autre là en la mer et puis les anges prinrent l'ame du roy Dagobert et sainct Denis s'en ala en paradis avec sa compagnie. Et ainsi povez entendre comment monseigneur sainct Denis délivra l'ame du roy Dagobert des mains aux ennemis en l'onneur et pour l'amour de ce que le roy Dagobert avoit fondé l'église de Saint-Denis en l'onneur de lui quil avoit tous jours moute honoré et se ce ne me croyez alez à Saint-Denis en France en l'église et regardez devant l'autel ou l'on chante tous les jours la grant messe là ou le roy Dagobert gist. Là verrez-vous au-dessus de luy ce que je vous ay dit pourtrait et de noble euvre richement enluminée ».

Voici la description de ce monument. En commençant par le bas, le roi Dagobert est étendu mort et tenant les mains jointes; au dessus de lui

modèle de l'église de Saint-Germain, dont il est le fondateur, et de l'autre un sceptre. Cette tombe, qui couvrait ce prince, date du sixième siècle.

---

est l'inscription suivante : *Ci gist Dagobert, premier fondateur de céans VIIe roi, en l'an 632, jusques à 645.*

Sur le bas-relief de la première bande, on voit ce roi mourant, et saint Denis qui l'exhorte. Après, vient un arbre pour marquer, à la mode ancienne, que ce qui suit n'a point de liaison avec la première représentation. Après l'arbre, se voit une barque sur les flots de la mer, chargée de diables qui tiennent l'ame du pauvre Dagobert; et au dessus on lit cette inscription : *Saint Denis révèle à Jean, anachorète, que l'ame de Dagobert est ainsi tourmentée.*

A la bande du milieu, on voit d'abord deux anges; ensuite saint Denis et saint Martin, qui viennent sur les flots jusqu'à la barque, et arrachent l'ame de Dagobert des mains des diables, dont quelques-uns tombent la tête la première dans les flots. Au dessus, est cette inscription : *L'ame de Dagobert est délivrée par les mérites de saint Denis, saint Martin et saint Maurice.*

Dans la bande d'en haut, saint Denis, saint Martin et saint Maurice, tiennent l'ame de Dagobert, debout dans un drap; ils ont un ange de chaque côté : deux autres anges encensent cette ame. A la pointe, en haut, saint Denis et saint Martin sont à genoux devant Abraham, et le prient de recevoir cette ame dans son sein. Le sculpteur, pour peindre l'ame du roi Dagobert, a fort ingénieusement supprimé la partie qui caractérise le sexe dans les trois statues de Dagobert, que l'on voit dans les trois bas-reliefs.

Les statues qui étaient adossées à chaque pilier, représentaient, l'une, la reine Nantilde, femme de Dagobert, l'autre, le roi Clovis, leur fils : elles ont été brisées en 1793, et refaites depuis d'après d'anciens modèles.

Les inscriptions dont parle Montfaucon, les dorures et autres décorations à l'eau d'œuf, qui ornaient cette chapelle, ont été recouvertes depuis, par une couche de peinture à l'huile.

On voit, par la description de ce monument, que les trois bas-reliefs allégoriques qui le composent, ont un rapport singulier avec l'ancienne mythologie. On y fait voyager l'ame de ce roi, comme les Égyptiens faisaient voyager leur dieu Osiris, comme les Grecs font voyager Bacchus et même Apollon.

Dans le bas-relief inférieur, qui est le point du départ du sujet, on voit des démons ou des mauvais génies qui entourent et s'emparent du bon roi, debout dans une barque, dans laquelle il vogue sur une mer agitée, comme les fabulistes [illegible] ont fait naviguer Ulysse avant de le faire aborder à Ithaque, sa patrie bienheureuse. Sur sa route, Dagobert rencontre saint Denis, saint Maurice et saint Martin qui viennent à son secours et qui se mettent en mesure de combattre, de chasser les démons pour l'en délivrer, comme Jupiter fit des Titans ou des mauvais génies qui voulaient le détrôner.

Au dessus du second bas-relief, on voit l'ame de Dagobert, figurée par un corps humain qui n'est d'aucun sexe, placée dans le milieu d'un suaire que tiennent ses trois saints protecteurs. Portée vers le séjour de gloire,

(N°. 424) Tombeaux de Morard et d'Ingon, découverts dans l'abbaye Saint-Germain-des-Prés.

---

elle est reçue par la main de Dieu, qui lui facilite son entrée dans le ciel. C'est donc la mort et l'apothéose de Dagobert que nous représente ce monument. On pourrait supposer encore, en suivant le système des Gnostiques et des Basilidiens, que la *barque* qui la reçoit après la mort est là même barque dans laquelle le nautonier Caron, suivant les anciens, faisait traverser l'onde noire du Styx aux ames admises à la félicité éternelle. Cette barque dans cette hypothèse, serait donc une image du vaisseau Argo ou Céleste, qui mena Jason en Colchide?

Alors cette barque, placée sur le Stix, voguant au gré des flots serait donc ici l'image du passage de la vie à la mort; et l'emblême du voyage qu'on faisait faire aux initiés dans les mystères sacrés à Eleusis, et même celui qu'Osiris était censé faire dans les enfers. Or on voit que, du moment où Dagobert met le pied dans la barque mystérieuse, il a encore trois divisions à parcourir pour jouir de la suprême félicité à laquelle il aspire. Il paraîtrait donc que l'on a voulu peindre, par ces bas-reliefs singuliers, la *mort* et la *résurrection*, ou le passage de la mort à une nouvelle vie; dogme des pythagorriciens, qu'on a très-bien rendu sur ce monument, par la *mort* et *l'apothéose* de Dagobert.

FAITS HISTORIQUES SUR DAGOBERT.

Dagobert Ier était fils de Clotaire II et de Bertrude; il fut roi d'Austrasie, en 622; de Neustrie, de Bourgogne et d'Aquitaine, en 628. Il se distingua dans les guerres qu'il soutint contre les Esclavons, les Gascons et les Bretons. Bientôt après, il ternit ses victoires par d'affreuses cruautés et par la vie licencieuse qu'il mena. Après avoir répudié la femme qu'il avait d'abord épousée, il en eut jusqu'à trois à la fois, auxquelles il donnait le titre de *reine*, sans compter les concubines avec lesquelles il vivait publiquement. Il avait environ trente ans lorsqu'il fonda l'abbaye de Saint-Denis, espérant expier ses crimes par cet acte de piété. Il mourut six ans après à Epinay. Dagobert publia les lois des Francs, avec des corrections et des augmentations. Il fut mis au rang des saints; et ce fut vers la fin de son règne que l'autorité des maires du Palais absorba la puissance royale.

NOTES HISTORIQUES SUR LE TOMBEAU DE CHILDEBERT.

Je rapporte ici les inscriptions posées en 1656 [illegible] tombeau, reconstruit, à cette époque, dans le chœur de l'église, et [illegible]ré aux ossemens de Childebert et d'Ultrogothe sa femme. Ces inscriptions, qui ont été détruites par les malveillans, se trouvent aussi dans Félibien et dans Piganiol:

Hic Childeberti christianissimi Francorum regis ossibus et cineribus quies reparata, an. D. 1656, die decembris 23 excessus ejusdem regis anniversaria.

Hic Ultrogotha regina Childeberti regis conjux quiescit, reposita an. D. 1656. die decembris 23.

Depuis longtems, les antiquaires font des recherches sur les sépultures anciennes, et le résultat de ces recherches n'a jeté que très-peu de lumières sur les motifs qui déterminaient les anciens à enterrer les morts, soit avec des richesses, soit avec des comestibles à l'usage des vivans. M. Legrand d'Ossy, membre de l'institut, dans un mémoire sur cette matière, qu'il a lu à l'une des séances de cette savante assemblée, a développé dans son travail autant de sagacité que de talent.

La troisième partie de ce mémoire qui traitedes fouilles à faire, tant à Paris que dans nos départemens, dans les anciens monastères, avant de les vendre ou de les employer à des établissemens publics, a provoqué une lettre du ministre de l'intérieur, adressée au conseil de conservation des objets de sciences et arts, par laquelle il autorise les membres de ce conseil à faire faire des fouilles dans la ci-devant abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à l'endroit indiqué par M. Legrand, qui annonce, ainsi que Montfaucon et dom Bouillard (tous deux religieux de ce monastère), que le tombeau de Charibert, resté intact, pourrait bien renfermer des trésors, ainsi qu'il s'en trouva dans celui de Childéric Ier, découvert à Tournai, et dont les dépouilles enrichissent aujourd'hui la bibliothèque impériale. Voici comme s'exprime Montfaucon sur le tombeau de Charibert ou Chérebert: « L'an 1704, lorsqu'on jetait les fondemens du grand autel de notre église, on trouva à six ou sept pieds en terre plusieurs cercueils de pierre, dont l'un, plus grand et plus orné que les autres, avait un couvercle fait en dos d'âne taillé en écailles: nous nous trouvâmes là six ou sept religieux, avec dom Simon Bougis, assistant du général. La pensée me vint d'abord que ce pourrait être le tombeau du roi Chérebert. Nous étions tous d'avis d'ouvrir le cercueil; mais le père assistant s'y opposa, en disant qu'un autre tombeau fut ouvert en 1645, et que quelqu'un, qui n'était pas des *nôtres*, enleva les pièces d'or qui étaient dedans. Nous lui remontrâmes que lui, et tant de religieux étant présens, il n'y avait point à craindre qu'on enlevât rien; cela ne l'ébranla point; il défendit qu'on y touchât. » Il fut donc recouvert de terre comme auparavant. Nous allons rendre compte des observasions que nous avons faites nous-même en sui-

---

Grégoire de Tours annonce que l'église de Saint-Vincent, depuis Saint-Germain-des-Prés, servait de sépulture particulière aux rois qui mouraient d'une mort violente. Le même écrivain dit que Childebert, Chilpéric et Daudovère, ayant été tués, furent apportés dans cette basilique par les ordres de Gontran leur oncle.

vant les feuilles ordonnées à la suite du mémoire de M. Legrand d'Ossy.

NOTES HISTORIQUES SUR LE TOMBEAU DE MORARD ET D'INGON.

Munis de tous ces renseignemens, MM. Leblond, Poirier (ci-devant religieux de cette abbaye,) et tous deux membres du conseil de conservation et moi, nous commençâmes à faire faire les fouilles en présence de M. Aubry, directeur de la manufacture de salpêtre qui y est établie, et M. Jollain, expert du conseil, qui dirigea les ouvriers d'après les renseignemens ci-dessus cités. Voici le résultat de nos recherches.

Tombeau de Morard, cru celui de Chérebert.

Le 6 prairial an 7, après avoir creusé environ sept pieds au dessous de la place où était le grand autel, on découvrit un tombeau de six pieds de longueur, dont le couvercle, fait en dos d'âne, orné d'écailles de poisson, de palmettes, et d'un cep de vigne s'échappant d'un vase, était celui qui fut découvert en 1704, et dont parle Montfaucon. Le couvercle ayant été levé (ce tombeau avait déjà été ouvert, puisqu'un *fragment* du couvercle, qu'on avait brisé probablement en l'ouvrant, s'est trouvé dans l'intérieur sous la tête du mort, lui servant d'oreiller), nous aperçûmes un squelette vêtu, et conforme au dessin que j'en ai fait d'après nature, dont la gravure se trouve dans l'ouvrage in-8°, avec figures. Les pieds étaient dirigés vers l'orient; les draperies dont il était couvert, formaient deux vêtemens; le premier, assez bien conservé, paraît être un long manteau ample et dessinant de grands plis, dont les chûtes descendent jusqu'au bout des pieds. Après avoir examiné l'étoffe, nous reconnûmes que c'était un satin d'un tissu très-fort et à très-grands dessins: sa couleur, quoique passée, paraissait avoir été d'un rouge foncé. Le second vêtement est une longue tunique de laine, couleur de pourpre brun, orné dans le bas d'une broderie aussi de laine, sur laquelle on avait gaufré des ornemens; des espèces de pantoufles, d'un cuir noir très-bien tanné; lui servaient de chaussures; ces pantoufles ou souliers, sans oreilles et sans boucles, n'ont qu'une couture placée à l'extérieur du pied, et de manière qu'au pied droit elle se trouve à droite, et au pied gauche, à gauche. Au côté droit du cadavre, on a trouvé une canne de bois que l'on croit être de coudrier, d'environ six pieds de longueur, surmontée d'une petite traverse d'ivoire formant béquille, ouvragée à jour, et dont la sculpture peut remonter au huitième ou neuvième siècle. Cette espèce de *tau* était fixée sur le bois par une espèce de base de cuivre du même travail.

La disposition de ce corps, l'espèce d'étole dont il était revêtu, et principalement la longue canne trouvée près de lui, tout semble caractériser un abbé; car on sait que les premières crosses des évêques ou des abbés commendataires n'étaient que de simples bâtons de bois très-longs, dont la partie supérieure se terminait en tau, et désignées dans les ouvrages de Mabillon, sur cette matière, par *Baculus*. Ces crosses, depuis, ont été diminuées, et l'on s'en est servi pour s'appuyer.

Si j'examine le sarcophage qui contenait ces restes antiques, je trouve que le couvercle est d'un marbre grec et cristallin, que le travail de la sculpture dont il est orné date du Bas-Empire, et par conséquent qu'il est de beaucoup antérieur au coffre fait en pierre de Saint-Leu qu'il fermait, et au bout duquel ont été sculptées quatre croix, du côté de la tête. Toutes ces considérations m'autorisent à croire que Montfaucon s'est trompé; que la personne qui était enfermée dans ce tombeau n'est point Chérebert, mais bien l'abbé Mo-

N° 521. En continuant les fouilles dont nous venons de parler, nous trouvâmes un squelette qui, par les débris des vêtemens qui

---

rard, abbé de Saint-Germain-des-Prés en 990. Cette abbaye ayant considérablement souffert des incursions fréquentes que les Normands y firent à plusieurs reprises, fut démolie par les ordres de Morard, et reconstruite telle que nous la voyons aujourd'hui par ses soins et bons offices. En suivant le plan des sépultures donné par dom Bouillard, on reconnaîtra que le tombeau dont je parle s'est trouvé dans les environs de la place qu'il dit devoir contenir les restes de ce digne abbé; ainsi je pense que l'on a fait servir au cercueil de Morard le couvercle d'un tombeau plus ancien, et il serait très-possible qu'effectivement ce couvercle fût celui qui couvrait autrefois Chérebert.

Tombeau d'Ingon.

En continuant de suite les fouilles dont j'ai parlé plus haut, le 7 suivant, à quatre heures du soir, on a découvert un autre sarcophage en pierre de Saint-Leu, fermé simplement d'une pierre plate et carrée.

Si l'on consulte l'ordre chronologique du catalogue que donne Bouillard des abbés qui ont successivement gouverné la maison de Saint-Germain-des-Prés, et si l'on considère la place qu'occupait le tombeau, et principalement si l'on porte un regard attentif sur les étoffes précieuses qui couvraient le personnage, on ne sera pas éloigné de reconnaître en lui Ingon, abbé de cette maison, parent, selon l'histoire, de Robert-le-Pieux, roi de France: il mourut en 1025.

Cet abbé, d'une grande naissance, élève du célèbre Gerbert, était déjà pourvu des abbayes de Macé et de Saint-Pierre-le-Vif, près Sens, lorsqu'il succéda à Morard; et il n'y a pas de doute qu'Ingon, selon l'usage, n'ait été enterré à la suite de son prédécesseur. Voyons maintenant les objets trouvés dans l'intérieur de ce tombeau.

Lors de l'ouverture, on a trouvé un squelette vêtu, qui avait d'abord été déposé dans un cercueil de bois, dont la légèreté, par sa décomposition, se rapproche de celle du liége, mais en conservant moins d'élasticité. Une crosse, composée d'enroulemens et de feuilles de vigne, aussi de bois, et dans le même état de légèreté, était posée à droite et près du cadavre, comme s'il pouvait s'en servir.

Les ossemens, intacts dans leur situation, étaient couverts d'un grand vêtement de tafetas violet foncé, ressemblant assez à l'habit des religieux de l'ordre de Saint-Benoît, et offrant exactement les plis que l'on voit dans le dessin que j'ai fait graver dans mon ouvrage avec gravure. Les pièces qui formaient l'ensemble de ce vêtement, ont été assemblées, non par de simples coutures ou par des surjets, suivant notre usage, mais au moyen d'un galon de soie verte, étoilé d'une broderie d'or, qui servait à lier les lisières entre elles; en sorte que le galon dessinait les pièces telles qu'elles étaient avant d'être assemblées. Cette espèce de tunique, longue et très-ample, était bordée par une grande bande d'étoffe à grands dessins, relevés en dorure sur le fond. La mitre que portait le cadavre était de soie blanche parfaitement semblable à la moire que nous connaissons. La tête était posée sur un coussin qui avait conservé sa forme, quoique entièrement détruit.

Les gants qu'on lui voyait aux mains étaient bien conservés, et d'un tissu de soie à jour fait à l'aiguille, autour d'une base cylindrique, suivant le savant rapport que M. Desmarest, membre de l'Institut, nous a donné sur les étoffes que nous avons trouvées dans ces tombeaux. La bague qu'il avait au doigt n'offre rien de curieux, ni par la matière ni par la forme; elle est d'un métal composé de cuivre et d'argent mélangé: le chaton, en forme de croissant, renferme une turquoise décolorée. Je donne aussi dans mon autre

restaient au fond du cercueil, annonçait que c'était un religieux; nous lui retirâmes du cou un cercle de cuivre que nous conservons, et parfaitement semblable aux colliers que portaient les *oblats*. En creusant plus avant dans le même endroit, nous découvrîmes une pierre cassée, chargée d'une inscription en caractères romains, dont la plus grande partie des lettres est doublée; c'est-à-dire que de grandes lettres en contiennent de plus petites dans leur intérieur, usage qui remonte aux six, sept et huitième siècles. Cette pierre, qui date du huit ou neuvième siècle nous paraît être le débris d'un ancien tombeau (1). Voici l'inscription dont elle est revêtue.

....TVMVLVS EHROTRVDI.......
...EVITHVRDZ PRORRIAGEN.....
......NNIZ.VIXIT TRIBVZ ET OI....
TERREA.POZT LINOIVENZCAEL,...
TRANSITV SEHROTRVDIS.CELE...

ouvrage une gravure séparée de la chaussure du personnage, comme la partie la plus intéressante de notre découverte. Cette chaussure, parfaitement semblable à nos guêtres, est d'un étoffe de soie d'un violet foncé, ornée de dessins très-variés et du meilleur goût, représentant des polygones ou écus, dans le champ desquels sont tracés des lévriers et des oiseaux en or. Les guêtres étaient serrées, du haut et du bas, d'une coulisse retenue par un petit cordonnet de soie de la même couleur, et dont la fabrique ressemble parfaitetement à la nôtre.

Le savant Desmarest retrouve dans cette étoffe tout ce que Pline et Ammien Marcellin nous apprennent sur la fabrication des tissus les plus riches de leur tems et de celui des Grecs. Il y découvre les différentes parties d'un dessin varié, qui n'ont pu s'exécuter que de la manière dont Pline nous instruit que les Grecs d'Alexandrie étaient parvenus à orner les tissus de leurs étoffes. Il rapporte qu'Ammien Marcellin dit formellement que ces étoffes étaient employées dans l'habillement des personnages d'une certaine classe, jusqu'au tems où nos évêques ont vécu.

D'après toutes ces observations et le style que je remarque dans le dessin de ces ornemens, je pense que cette étoffe n'a point été fabriquée en France, et qu'elle a été apportée d'Asie; c'est aux savans, plus instruits que moi dans cette partie, à décider une question qui pourrait devenir intéressante pour nos fabriques d'étoffes, et même pour nos artistes.

(1) J'ai pensé que ce fragment pouvait être le reste de l'ancien tombeau d'un certain Louis, abbé de Saint-Denis, et chancelier de France, qui mourut en 867. Il était le fils naturel de Rotrude, fille de Charlemagne, née en 775, qui eut cet enfant avec le comte de Roricon. Rotrude fut fiancée ensuite avec Constantin-le-Jeune, empereur d'Orient. Au dessous on en voit une autre, également en pierre et gravée en creux, qui m'a été envoyée de Poitiers par M. Siauve, commissaire des guerres, membre de l'Académie celtique de Paris, connu dans la littérature par un excellent ouvrage sur les *Antiquités du Poitou*: cette inscription est ainsi conçue:

In anno Christi undecimo regnante domino rege Carlo, obivit bonæ vitæ, memoriæ atque nominis Rustel, sepultus sexto iduum aquestos primâ feriâ. Cette date doit correspondre avec le 19 août 851).

N°s 425 et 426. La tombe en pierre de liais et gravée en creux, représentant Clotaire II, mort en 628, âgé de quarante-cinq ans. La même année mourut le prophète Mahomet. Sous le n° 426 on voit, en pierre de liais et gravée en creux, celle qui couvrait la reine Bertrude, première femme de Clotaire II, morte en 620. Ces deux tombes étaient dans l'église Saint-Germain-des-Prés. Les vertus que Bertrude opposait perpétuellement aux cruautés de son mari la firent généralement regreter. Bientôt après la mort de Bertrude, Clotaire épousa Sichilde, dont il fut extrêmement jaloux; il livra lui-même Brunehaud, qu'il fit mourir dans des tourmens effroyables.

N° 427. La tombe en pierre de liais et gravée en creux, du cruel Childeric II, assassiné en 673, à Chelles, en revenant de la chasse. Son corps fut transporté en grande pompe à Paris, et enterré dans l'église de Saint-Vincent (1).

N°. 7. La tombe qui couvrait Frédégonde, exécutée en mosaïque. Clotaire II fit ériger ce monument à sa mère dans l'église Saint-Vincent, depuis l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, l'an 602 (2).

---

(1) Bodillon, auteur de ce meurtre, entre dans le palais du roi, massacre la reine Bilechide, qui était grosse, et égorge sous les yeux de cette femme mourante, son jeune fils, qu'elle avait auprès d'elle. Leurs corps furent portés dans l'église de Saint-Vincent, aujourd'hui Saint-Germain-des-Prés. « Il y a quelques années, dit Mézerai, qu'en réparant l'église de Saint-Germain, on y trouva deux tombeaux de pierre côte à côte; dans l'un était le corps d'un homme, et dans l'autre le corps d'une femme et d'un petit enfant. On a cru que c'étaient ceux de ce roi et de sa femme, parce que l'inscription qui était dans le tombeau de l'homme, portait le nom de *Childéric*, et qu'il y avait dedans quelques ornemens royaux dont les ouvriers emportèrent et dissipèrent la meilleure partie ». Les tombes dont je viens de parler ne datent point du tems des personnages qu'elles couvraient, mais elles ont été imitées dans le dernier siècle sur les débris d'anciens monumens. J'ai cru devoir les recueillir pour servir à la chronologie des costumes anciens et modernes, décrits au commencement de cet ouvrage.

(2) Cette mosaïque est formée d'une infinité de petites parties d'émaux disséminés dans un mastic préparé et coulé dans les contours de la figure, sculptée dans une pierre de liais, dont les petits ornemens sont en cuivre. L'inscription suivante qu'on y lit, ne date point de son érection :

Fredegundia regina, uxor Chilperici regis.

Frédégonde ordonna, selon Saint-Foix, qu'on observât aux funérailles de Childebert, son fils aîné, les mêmes cérémonies qu'à celles des rois : tous les seigneurs et toutes les dames y assistèrent en habit de deuil, les cheveux épars et poudrés de cendres.

N°. 8. Une vierge en bois, assise dans une espèce de chaise, ayant le petit Jésus sur ses genoux.

Cette statue, dont l'époque du travail est inconnue, peut remonter à l'an 600. Nous avons placé, dans le piédestal qui porte cette statue, un tableau que l'on croit avoir été fait à Smolensko en Russie, et auquel nous ne pouvons donner un âge fixe; il est peint à l'eau d'œuf, sur une pâte de céruse finement broyée, poncée, et dont la préparation paraît être la même qu'observent les doreurs en bois, lorsqu'ils préparent leurs pièces à recevoir l'or. Ce tableau, très-curieux, représente la Vierge tenant Jésus-Christ dans ses bras; il porte treize pouces de haut sur onze pouces de large, et tenait à une plaque d'argent. Il avait été donné à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés par Jean Casimir V, roi de Pologne, mort à Nevers en 1692, qui le détacha de son cabinet pour le déposer dans la sacristie de cette abbaye.

N° 514. Plusieurs chapiteaux dans le style lombard, provenant de l'abbaye de Saint-Denis.

Ces chapiteaux décoraient la chapelle basse de l'abbaye de Saint-Denis, dont on avait fait depuis la sépulture des Bourbons. Ils soutenaient de petites arcades, et datent du tems de Pepin, qui y est représenté assis sur une chaise, tenant un sceptre; vis-à-vis ce roi l'on voit Charlemagne assis sur une chaise curule, tenant un sceptre de la main droite, et de l'autre une boule comme chef du Gouvernement. L'autre chapiteau représente les quatre évangélistes, et le dernier nous fait voir l'intérieur d'une basilique décorée suivant le style de l'architecture de ce tems-là, dans laquelle on voit un prêtre à genoux, disant la messe.

N° 515. Chapelle sépulcrale d'Héloïse et d'Abélard.

Le monument dont nous allons entreprendre la description, est du nombre de ceux qui portent le plus grand intérêt. Nommer Héloïse et Abélard, c'est fixer d'avance l'attention des cœurs sensibles; mettre sous les yeux des amateurs les monumens qui furent élevés en leur mémoire, c'est fixer tous les regards.

Ce n'est point l'histoire de ces amans infortunés que nous voulons décrire : déjà Clio a tracé sur le marbre et sur l'airain leurs talens et leurs malheurs. Est-il sur le globe une âme faite pour sentir, qui n'ait pas mouillé de ses pleurs les pages de Pope et de Colardeau? Nous renverrons donc nos lecteurs à ces illustres poëtes; et nous les inviterons à venir dans notre Elysée chanter leurs vers admirables au pied du monument que nous avons fait élever pour Héloïse et Abélard.

Ce petit temple que nous avons fait construire avec les débris d'une chapelle du Paraclet, montre le style de l'architecture pratiqué dans le douzième siècle : les colonnes portent des

ogives percées à jour, en forme de trefles. Les vitraux qui ferment les trois côtés de cette chapelle datent aussi du même tems. Dans le milieu, on voit le tombeau d'Abélard, que Pierre-le-Vénérable avait fait élever à son ami. Abélard y est représenté couché à la manière du tems, la tête faiblement inclinée et les mains jointes. Nous avons fait poser près de lui, la statue, aussi couchée de son intéressante amie. Les reliefs qui ornent ce sarcophage représentent les pères de l'église. C'est dans ce tombeau, resté orphelin depuis sept siècles, que nous avons déposé les cendres des célèbres amans du douzième siècle. Nous avons fait graver, sur la plinthe qui porte le monument, les noms d'Héloïse et d'Abélard qui se répètent alternativement; l'inscription suivante les sépare: ΑΕΙ ΣΥΜΠΕΠΛΕΓΜΕΝΟΙ. Enfoncés dans la tombe, ils s'aiment toujours, ces époux amans; malgré la pierre qui les couvre, on croit entendre des soupirs de tendresse et d'amour; l'air est frappé de leurs doux accens, et le plaintif Echo répète de tous côtés: *Héloïse! Abélard! Abélard! Héloïse* (1)!

La statue d'Héloïse, que l'on voit sur le tombeau, est une figure de femme sculptée de ce tems-là, à laquelle nous avons fait mettre le masque d'Héloïse. Tous les auteurs, qui ont écrit sur les antiquités de Paris, parlent des médaillons d'Héloïse et d'Abélard, placés daus le cloître Notre-Dame, sur la façade de la maison qu'occupait Fulbert, oncle d'Héloïse, et l'artisan de ses malheurs. Qui n'a pas observé que ces médaillons sont de mauvaises contrefaçons, ou des monumens anciens dégradés par des restaurateurs ignorans? Si nous examinons d'abord celui d'Héloïse, nous remarquons que l'on a donné à cette femme un costume en usage dans le commencement du seizième siècle, et non celui de son tems. Nous y voyons la fraise et le corset ajusté, tel qu'on le voit aux statues de Catherine de Clermont-Tonnerre, de madame de Gèvres, etc. conservées dans ce Musée. Les moustaches que l'on a données à la tête d'Abélard, jointes à l'ajustement ridicule d'un manteau à la romaine, dont on lui a couvert les épaules, tout sert à constater l'époque que nous assignons à ces médaillons ridicules, que l'on croit encore aujourd'hui les véritables portraits d'Héloïse et d'Abélard. Il est présumable

(1) N'ayant pu me procurer de types sûrs de ces personnages, j'ai fait mouler leur tête de mort, que j'ai remise à M. Deseine, sculpteur, qui en a formé les bustes qui ornent ce musée.

NOTES HISTORIQUES SUR LE TOMBEAU D'ABÉLARD ET D'HÉLOÏSE.

Abélard mourut au prieuré de Saint-Marcel de Châlons-sur-Saône, le 11 des calendes de mai (21 avril) 1142: Il y fut inhumé. Au mois

aussi que ces bustes étaient fidèles dans leur origine; mais nous pensons qu'ils ont été détruits par les changemens que l'on a faits à cette maison, le berceau d'Héloïse, et qu'ils ont été entièrement refaits, comme nous l'avons avancé plus haut, par des sculpteurs médiocres. *Voyez*, dans la salle du treizième siècle, deux médaillons numérotés 515 *bis*.

N° 515 *bis*. Les médaillons d'Héloïse et d'Abélard, sculptés en pierre, provenant de la maison de Fulbert, cloître Notre-Dame. Ces deux médaillons nous ont été donnés par M. Petit-Radel, architecte, inspecteur général au ministère de l'intérieur.

---

de novembre suivant, Pierre de Cluny, dit *le Vénérable*, fit enlever furtivement son corps, et l'envoya à Héloïse au Paraclet. Elle plaça le cercueil de son amant dans une chapelle qu'Abélard avait fait construire, et qu'on appelait le *Petit-Moustier*. La tombe était partie dans la nef, partie dans le chœur des religieuses. Héloïse expira le dimanche 17 mai 1163, dans son année climatérique; son corps fut, conformément à ses ordres, réuni à celui de son époux. En 1497, le cercueil commun fut enlevé du Petit-Moustier, et transféré dans la grande église du monastère; mais les os de chaque corps furent séparés, et l'on établit deux tombes aux deux côtés du chœur. En 1630, Marie de la Rochefoucault fit placer les deux tombes dans le lieu dit *la Chapelle de la Trinité*. Enfin, en 1776, madame Roye de la Rochefoucault conçut le projet d'un nouveau monument à la gloire des deux amans, monument qui ne fut cependant érigé qu'après sa mort, en 1779. Ce monument, que j'ai dessiné avant sa destruction, était composé du groupe de la Trinité, qu'Abélard avait fait sculpter, et d'un socle qui renfermait l'inscription suivante, que l'on dit avoir été composée par Marmontel :

Hic
Sub eodem marmore jacent
Hujus Monasterii
Conditor Petrus Abelardus
Et abbatissa prima Heloissa.
Olim studiis, ingenio, amore, infaustis nuptiis
Et pœnitentia
Nunc æterna, quod speramus, felicitate
Conjuncti
Petrus obiit XX prima aprilis anno 1142.
Heloissa XXII. Maii 1163.
Curis Carolæ de Roucy Paraclete abbatissa.
1779.

Le tombeau d'Abélard, que son ami Pierre-le-Vénérable lui avait fait élever dans la chapelle de l'infirmerie de Saint-Marcel-les-Châlons, où il l'avait fait inhumer, et qui fut conservé par les soins du médecin Boisset, habitant de Châlons-sur-Saône, m'a été remis par cet aimable savant, qui l'avait acheté pour le soustraire à la destruction. Ce monument, qui a excité plusieurs discussions dans les journaux, est enfin rendu à son premier état et à son usage primitif. Placé au milieu de cette chapelle sépulcrale, il réunit ce qui nous reste de deux époux indissolublement liés l'un à l'autre.

Une inscription constatera l'hommage précieux fait au Musée par M. Boisset

N° 518. Pierre tumulaire qui couvrait l'abbé Adam, mort le 19 février 1121. Ce religieux, le persécuteur d'Abélard, est représenté sur sa tombe, gravé en creux, en habits sacerdotaux, en sa qualité d'abbé de Saint-Denis. On lit autour l'inscription suivante:

Hic jacet Adam abbas (1).

N° 519. Pierre tumulaire qui fut érigée à Pierre Ier dit *Pierre d'Auteuil*, abbé de Saint-Denis, mort le 6 février 1227, par Mathieu de Vendôme, abbé de la même abbaye en 1259. Blanche, mère de Louis IX, avait ordonné l'érection de plusieurs tombeaux pour l'ornement de l'abbaye de Saint-Denis qu'elle avait fait rebâtir en partie; c'est pour cela que l'on voit sur la plupart de ces mausolées les armes de Castille (*des petites tours*) mêlées à celles de France.

N° 520. Buste de l'abbé Suger, ministre d'état.

Suger avait un tombeau dans l'abbaye de Saint-Denis. Ce monument simple, érigé à la vertu, placé modestement dans un coin de cette basilique, était souvent admiré; il suffisait de nommer Suger pour faire son éloge. Ce ministre sage et éclairé s'est distingué parmi les hommes qui ont illustré la France. Mathieu de Vendôme, en homme qui savait apprécier son mérite, voulut honorer sa mémoire par un monument qu fût digne de la modestie de ce grand homme. Il fit exhausser à trois pieds de terre, au dessous du corps du grand Suger, une simple pierre, sur laquelle il fit graver ces quatre mots:

Hic jacet Sugerius abbas.

Le buste que l'on voit ici fermait la clef d'une des voûtes de la partie de l'abbaye de Saint-Denis qu'il avait fait bâtir, que l'on a démolie pendant la révolution. Ce portrait est d'autant plus précieux, qu'il a été exécuté par des sculpteurs contemporains de Suger.

N°. 324. Coffret en marqueterie, d'environ vingt pouces de

(1) Après la mort d'Adam, Abélard trouva dans son successeur Suger un homme juste et fait pour apprécier son mérite.

A la sollicitation de Manassès, évêque de Meaux, il se montra en public, et parut sortir de la prison de laquelle il s'était évadé peu de tems après la mort d'Adam, qui l'avait fait enfermer pour avoir osé dire que le corps de saint Denis, premier évêque de Paris en 240, que l'on conservait dans cette abbaye au nombre des reliques, n'était point celui de l'Aréopagiste, qui mourut en 95, et qui, si l'on en croit l'histoire, n'est jamais venu en France.

Monumens du treizième siècle.

Si l'on entre dans la salle qui renferme les monumens de ce siècle, on voit des voûtes surbaissées en arrêtes, et parsemées d'étoiles sur un fond bleu, portées par de simples piliers grossièrement décorés : ces voûtes se terminent par des rosaces de ce tems, dont trois représentent des évangélistes (*venant de Saint-Victor*), et les autres, dont la plus grande variété dans les formes était le chou et le chardon, sont très-bien imitées, et des lampes sépulcrales en descendent. Les portes et les croisées, de formes ogives, construites avec les débris d'un monument du même âge, que l'on avait ruiné, dont nous avons recueilli les restes, ont été dirigées, selon le goût de l'achitecture renouvelée des Arabes, par le célèbre Montreau.

On lit au dessus des portes l'inscription suivante, en caractères gothiques : *Etat des arts dans le treizième siècle.* Les vitraux portent aussi l'empreinte de ce style ; nous les avons tirés d'un monument qui avait été bâti en 1250 par le même Montreau, qui les avait fait exécuter sous ses yeux. La lumière sombre qui éclaire ce lieu est encore une imitation du goût de ce tems-là. (Voyez dans notre Histoire de l'Art ce que nous avons dit sur l'introduction en France de l'architecture arabe.

N°s 9. Une tombe en pierre de liais, représentant en relief Clovis Ier, mort à Paris, qu'il avait choisi pour sa résidence, et dont il avait fait la capitale de son royaume, en 511, à l'âge de quarante-cinq ans. Il fut enterré dans l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul, aujourd'hui Sainte-Geneviève, qu'il fit bâtir, où cette tombe lui servait de mausolée (1).

N° 10. Cénotaphe en pierre, sur lequel est couchée, en pierre de liais, la statue de Clovis II, mort en 656.

N° 11. Cénotaphe en pierre, sur lequel est couchée la statue, en pierre de liais, de Charles Martel, maire du palais, sous les

---

(1) Cette sculpture ne date point du tems de Clovis, et paraît être une imitation des anciens monumens ; elle porte un degré d'avancement dans l'art, qui n'était point encore aussi perfectionné à cette époque. Divers auteurs attestent que le temple de Sainte-Geneviève, après avoir été ravagé, en 846 et en 892, fut restauré par les ordres de Robert, dit *le Sage et le Dévot*, qui y avait fait bâtir un cloître, démoli depuis sous François Ier. Le tombeau dont je parle a sans doute été exécuté à la suite des restaurations ordonnées par Robert.

derniers rois de la première race, et père de Pepin, dit *le Bref*, chef de la seconde race, mort en 741.

N° 12. Cénotaphe en pierre, sur lequel sont couchées les statues de Pepin, mort en 768, et de Berthe sa femme, morte en 783.

N° 13. Cénotaphe en pierre, sur lequel sont posées les statues de Carloman, roi d'Austrasie, fils de Pepin et d'Ermentrude, morte en 869, femme de Charles-le-Chauve, mort en 877.

Le monument qui avait été érigé à Charles-le-Chauve, ayant été détruit par vétusté, Louis IX lui fit ériger celui que l'on voit ici.

N° 14. Cénotaphe en pierre, sur lequel sont couchées les statues de Louis, fils de Louis-le-Bègue, mort en 882, et de Carloman son frère, mort en 884.

N° 15. Cénotaphe en pierre, sur lequel est couchée la statue d'Eudes, mort en 898.

N° 16. Cénotaphe en pierre, sur lequel est couchée la statue de Hugues Capet, chef de la troisième race, mort en 996.

N° 17. Cénotaphe en pierre, sur lequel sont posées les statues de Robert-le-Pieux, mort en 1031, et de Constance d'Arles sa femme, morte en 1032.

N° 18. Cénotaphe en pierre, sur lequel est couchée, 1° la statue de Philippe de France, fils aîné de Louis VI, dit *le Gros*, couronné du vivant de son père, auquel il ne survécut point, mort d'une chute de cheval en 1131; 2° la statue de Constance de Castille, femme de Louis VII, dit *le Jeune*, morte en 1160.

N° 20. Deux pierres gravées en creux, représentant la fondation du monastère de Sainte-Catherine du Val-des-Ecoliers, en 1200, par les sergens d'armes, après la victoire qu'ils remportèrent au pont de Bovines. On y voit ces guerriers, Louis IX en habit de cour, et les religieux de ce monastère, tous vêtus à la manière du tems. Ces deux monumens furent placés dans l'église de ce couvent, en mémoire de cette fondation religieuse. Voici les inscriptions qui sont gravées sur ces pierres, au dessus des figures :

Les sergens d'armes pour le tems gardaient ledit pont, et vouerent que si Dieu leur donnait vittoire, ils fonderaient une église en l'honneur de madame Sainte-Katherine. Et ainsi fut-il.

AUTRE.

A la prière des sergens d'armes, Monsieur Saint-Loys fonda cette église, et y mist la première pierre : ce fut pour la

joie de la vittoire qui fut au pont de Bovines, l'an M. CC. et XIIII.

N° 21. Une tombe en bois, plaquée en cuivre émaillé. Cette tombe couvrait Louis de France, le premier des enfans de Louis IX, mort vers 1236, âgé d'un an.

N° 22. Cénotaphe en pierre, sur lequel sont posées les statues, en pierre de liais, de Louis de France, mort en 1262, à l'âge de vingt-six ans, et de Jean son frère, mort en 1247, tous deux fils de Louis IX. En 1253, le 1er décembre, mourut la reine Blanche, régente du royaume pendant le voyage du roi en Palestine; elle fut enterrée à l'abbaye de Maubuisson, près Pontoise. Louis, fils aîné du monarque, prit les rênes du gouvernement, quoiqu'il n'eût que douze ans, et que les lois générales du royaume ne permissent de tenir fief ni gouvernement qu'à vingt ans. St. Louis après la mort de sa mère, se prépara à revenir en France. Il arriva aux îles d'Hières en 1254, après bien des fatigues et des malheurs, qu'il supporta avec beaucoup de courage et de vertu. Il fut reçu la même année à Paris; il y excita une grande joie. (Voyez *du Tillet*). Les bas reliefs sculptés autour du cénotaphe représentent les obsèques (1) de Louis, que sa bonté et sa douceur avaient généralement fait regreter. On y remarque les costumes civils de son tems.

N° 23. La statue, en pierre de liais, de Louis IX, mort en 1270, en Afrique, près Tunis. Cette statue, quoique très-bien exécutée pour le tems, n'est pas aussi estimée que celle qui était placée au portail des Cordeliers. Celle-ci provient du portail de l'ancienne église des Quinze-Vingts, rue Saint-Honoré, que Saint-Louis, avait fondée à son retour de la Palestine (2).

---

(1) Voici ce que rapporte Saint-Foix sur les obsèques de cet enfant : « Le corps du fils de saint Louis, mort à l'âge de seize ans, fut d'abord porté à Saint-Denis, et de là à l'abbaye de Royaumont, où il fut enterré. Les plus grands seigneurs du royaume portèrent alternativement le cercueil sur leurs épaules; et Henri III, roi d'Angleterre, qui était alors à Paris, le porta lui-même pendant assez longtems, comme feudataire de la couronne. »

(2) Louis IX rendit des lois contre les blasphémateurs, défendit les duels dans les lieux de sa justice, par un édit qu'il publia en 1260; il considérait le duel comme un acte de *cruauté* et de *démence*. Sous des formes pieuses, cet homme vertueux, doué d'un esprit simple, possédait tous les principes de la vraie philosophie. Suivant le sentiment du père Daniel et du président Hénault, Louis IX fut un des plus grands princes et des plus singuliers qui aient paru; compatissant pour tout le monde, comme s'il n'avait été que malheureux; libéral, sans cesser d'avoir une sage économie dans ses finances; intrépide dans les combats, sans fureur, et toujours courageux pour les grands intérêts.

N° 24. Sur le même cénotaphe, en marbre noir, sont couchées les statues de Philippe III, dit *le Hardy*, mort en 1286, et d'Isabelle d'Arragon sa femme, morte à Cozenza, en 1271, de la suite d'une chute de cheval. On voit, autour du cénotaphe que nous avons tiré de l'abbaye de Saint-Denis, l'inscription suivante, incrustée en marbre blanc.

D'Isabelle l'ame ait paradis,
Dont le corps gist sous cette image,
Femme au roy Philippe, fils
Au bon roy Loys mort en Carthage,
Le jour de sainte Agnés seconde,
L'an mille deux cens dix et soixante,
A Cusance fut morte au monde,
Vie sans fin Dex (1) li consente.

N° 25. La statue en marbre, de Pierre d'Alençon, fils de St. Louis, mort en 1283.

N° 26. Statue couchée, en marbre blanc, de Charles de France, frère de Louis IX, mort roi de Sicile et de la Pouille, en 1285, âgé de soixante-cinq ans.

Il avait été placé sur le trône de Sicile en 1266 par le pape Clément IV. Sa mauvaise conduite envers ses sujets occasionna leur révolte et le massacre des Français dans cette île, le 30 mars 1277, le lendemain de Pâques; massacre connu sous le nom de *Vêpres siciliennes*. Il s'était fait couronner roi de Jérusalem dans cette même année.

N° 27. La tombe, en pierre, de Louis, fils du comte d'Alençon, fils de St. Louis; et de Philippe d'Artois, mort en 1291. Cette tombe, ornée des figures de ces jeunes princes, et d'une inscription en relief, prise dans la pierre même, est curieuse par son genre de travail. Elle a été très-mutilée pendant la révolution.

---

(1) *Dex* est pris là pour le mot *Dieu*; c'est comme s'il y avait *vie sans fin Dieu li consente*. Philippe, après avoir accordé la paix au roi de Tunis, revint en France, suivi des ossemens du roi son père, de la reine Isabelle sa femme et du comte de Nevers son frère. Ce prince, l'exemple de la piété filiale, fit faire des obsèques magnifiques à son père; il le porta lui-même, pieds nus, à Saint-Denis, chargé sur ses épaules. Les monumens qui étaient placés de distance en distance sur la route de Paris à Saint-Denis, furent élevés de son tems, pour consacrer à la postérité le souvenir de ce dévoûment religieux. Ils indiquaient les lieux où ce vertueux fils s'était reposé pendant le convoi. (Les révolutionnaires ont détruit ces espèces de tours, qui s'élevaient à quarante pieds de terre; elles contenaient les statues, de grandeur humaine, de Louis IX, du comte de Nevers, de Philippe III, et celle de Robert, comte de Clermont.) Philippe III encouragea les artistes; il fut le premier qui affecta des récompenses honorables aux talens. (*Voyez* le n° 34.)

N° 28. La statue, en pierre de liais, de Marguerite de Provence, femme de Louis IX, morte en 1295. Lors de la démolition de l'hôpital des *Quinze-Vingt*, qui eut lieu en 1781, cette statue, qui décorait le portail de l'église, ainsi que celle de St.-Louis, furent déposées dans la salle des antiques au Louvre.

N°. 29. La statue en marbre, et couchée, de Robert, comte de Clermont, seigneur de Bourbon, premier du nom, sixième fils de Louis IX, mort le 11 février 1317. Son père fit venir, de Rome, Humbert, général des Dominicains, pour le tenir sur les fonts de baptême, il le nomma *Robert*, en mémoire de Robert d'Artois son oncle, tué à la bataille de la Massoure, le 9 février 1249. Voici son épitaphe:

Cy-gist le fils de S.-Loys jadis roi de France c'est à savoir M. Robert comte de Clermont seigneur de Bourbon qui trépassa le septième jour de février et fut le lundi après la purification Notre-Dame. Priez Dieu pour l'ame de..................

(Il y a ici une lacune; je pense que c'est l'*y* qu'il faudrait.)

N° 32. Un grand bas-relief, en pierre de liais, sur lequel sont représentés plusieurs sujets de dévotion. Au milieu on voit un calvaire: d'un côté, saint Eustache à genoux, et de l'autre les jeunes gens dans la fournaise, etc. Cette distribution bizarre tient au mauvais goût de ce tems-là.

N° 37. Une croix processionnelle, en cuivre doré, exécutée sous Louis IX, et donnée par lui aux religieux des grands carmes, place Maubert. On croit que ce morceau est de l'exécution de Raoul, le premier artiste qui reçut, à titre de récompense, des lettres de noblesse des mains de Philippe III, en 1283. Saint-Eloy, orfévre, né près Limoges, fit des pièces d'orfévrerie très-estimées, pour le tombeau de saint Germain, évêque de Paris, mort en 576. Clotaire II employa les talens de Raoul, lequel jouissait d'une grande réputation pour le goût et la recherche dans son genre de travail; Dagobert Ier le fit son trésorier.

N°s 68, 69 et 71. Plusieurs vierges, en marbre blanc, dont une est décorée de broderies et autres ornemens en dorure, et imitant la porcelaine du Japon, par l'extrême poli que l'on a donné au marbre. On voit également dans cette salle deux autres statues de la vierge, en pierre de tonnerre, ornées de même et dans le même style.

N° 429. Fragment d'un pavé mosaïque, exécuté dans le onzième siècle, et d'un autre pavé du même tems, gravé en creux, et dont les *intailes* sont remplis d'un mastic rouge. Ces pavés, dans le goût arabe, représentent les douze signes du zodiaque,

les dégradations de la chaleur et les travaux consacrés à l'agriculture, dans chaque mois de l'année.

N°. 431. Chapelle sépulcrale de la reine Blanche, mère de Saint-Louis morte dans la soixante-quatrième année de son âge, en 1253, à l'abbaye de Maubusson qu'elle avait fondée en 1242. Cette chapelle, de forme ogive, est composée dans le goût de celle de Dagobert, que nous avons décrite page 155. On voit la statue de la reine couchée et sculptée en marbre noir, posée sur un sarcophage qui est orné sur le devant d'une colonnade composée de sept colonnes, formant autant de petits arcs, dont les archivoltes sont chargés de feuilles de vigne très-bien sculptées. Les entre-colonnemens étaient ornés de peintures à l'eau d'œuf, que le tems a usées, mais dont on voit encore des fragmens qui suffisent pour nous donner une idée de la peinture de ce tems-là. Au dessus on voit une espèce de mosaïque composée de petits morceaux de verre coupés en lozange, sur lesquels on a peint, par derrière, divers ornemens. Cette mosaïque, qui sert de fond à la statue de la reine, est couronnée par une frise gravée en creux, représentant des griffons et des coqs. Au dessus on voit une tête en pierre de liais, singulièrement curieuse pour la délicatesse de la sculpture. Ce morceau, d'une composition de pure fantaisie, représente un masque d'une belle figure, des traits duquel partent des feuillages dans lesquels ce visage se fond de manière à n'être plus aperçu. L'inscription suivante tourne autour de l'ogive qui encadre cette tête : *Madame la Royne Blanche mère de Monsieur Saint-Loys.* La partie supérieure de cette chapelle est décorée de feuillages, et de trois statues en marbre blanc, représentant la sainte Vierge, saint Marc et saint Jean l'évangeliste (1).

N° 432. Bas-relief en albâtre de Lagny, représentant l'Annon-

(1) Blanche de Castille, reine de France, était fille d'Alphonse IX, roi de Castille, surnommé *le Noble* et *le Bon*. Il vainquit les Sarrazins à Muradat, en 1212, et mourut à l'âge de soixante ans, en 1214, pleuré de toute la Castille. Blanche épousa Louis VIII, roi de France, en 1200, dont elle eut neuf fils et deux filles. Elle inspira à son fils Louis, depuis roi de France (sous le nom de Louis IX), des sentimens d'une haute vertu, en le faisant élever, avec ses autres enfans, par des hommes d'une grande probité et d'une doctrine pure. Elle passait pour la plus belle femme de son tems; elle avait du courage et de la fierté, un esprit brillant et solide; elle mettait beaucoup de finesse et de dextérité dans les affaires. Elle fut nommée régente du royaume pendant la minorité de son fils, et pendant la croisade de ce prince. Malgré ses grandes vertus, cette femme incomparable trouva des censeurs, et même des calomniateurs, dans le sein même de sa cour. Elle opposa à ses ennemis une grande douceur, et en triompha adroitement en les divisant entre eux.

ciation. D'un côté, on voit la Vierge près de son lit, à genoux, occupée à lire ses heures devant un prie-dieu; elle se retourne et aperçoit, non sans surprise, l'ange Gabriel, vêtu à la manière du tems, qui déroule un manuscrit sur lequel est écrit l'objet de sa mission. Au dessus on voit le Père-Eternel, dont on a doré la face, sans doute pour peindre la lumière toute-puissante; c'est de sa bouche que part le pigeon ou l'*esprit de Dieu*, pour aller droit à la Vierge (1).

N° 436. Une statue en pierre de liais, et de grandeur naturelle, représentant Adam. Les formes qui composent l'ensemble de cette statue ne présentent rien d'agréable; cependant on peut y remarquer des détails naïfs et vrais. Les figures nues de ce tems sont extrêmement rares, et c'est plus sous le rapport de l'histoire de l'art que nous avons fait entrer celle-ci dans notre collection, que pour l'offrir comme un objet précieux.

Monumens du quatorzième siècle.

Au retour des croisades, vers la fin du treizième siècle, les arts, dépendant du dessin, furent très-cultivés; et les artistes qui avaient voyagé en Asie avec St. Louis, en apportèrent un nouveau genre de décoration, et introduisirent, particulièrement dans l'architecture, le goût arabesque, ainsi que nous l'avons remarqué dans notre histoire de l'art. Dès lors les ogives alongées et élégantes prirent la place des voûtes surbaissées, et l'on vit bientôt, à l'imitation des mosquées, nos temples s'élever majestueusement, et leur intérieur, chargé de dorures, de verroteries et de couleurs brillantes, montrer le luxe le plus imposant. Tel est le but que nous nous sommes proposés dans la décoration du quatorzième siècle, composé avec des débris pris à la Sainte-Chapelle de Paris, bâtie vers la fin du treizième siècle, et terminée dans le commencement de celui que nous décrivons. Les apôtres sculptés en pierre, de grandeur naturelle, qui ornent cette salle, sont tirés de la même basilique; ils sont très-remarquables par la naïveté de leur expression et la simplicité de leur exécution. Leurs vêtemens donnent une idée exacte des étoffes et des broderies que l'on employait à cette époque, étoffe assez semblable, pour la finesse de la fabrique, aux schâls des Indes que nous

(1) On remarque dans cette production bizarre, les meubles, dont les formes ont été probablement imitées sur ceux en usage à cette époque. Les trois autres bas-reliefs, aussi en albâtre, qui accompagnent celui que nous venons de décrire, représentent la nativité de Jésus-Christ, sa résurrection et son ascension.

connaissons, et apportée alors en France par les Croisés. Nous avons formé l'espèce de fond mosaïque en sculpture saillante qui couvre les murailles, les plafonds, etc., avec des détails relevés dans l'abbaye de Saint-Denis, qui ont été adaptés et coloriés comme il convenait pour l'ensemble général de la salle. Les ogives qui décorent l'intérieur de ce siècle, ainsi que les culs de lampe et les supports de la retombée des voûtes, sont également tirés des édifices de ce tems-là, que l'on a démolis pendant la révolution. Ces ogives sont garnies de vingt statues des personnages les plus célèbres, tous vêtus de leur costume militaire, montés sur des lions, et placés chronologiquement dans l'ordre qui suit : le premier, en entrant à droite, représente Philippe IV, dit *le Bel* (*voyez* dans cet ouvrage le n° 39); Louis X, dit *Hutin* (40); Robert de France, comte de Clermont, sixième fils de Louis IX (29); Louis de France, comte d'Evreux (43); Philippe V, dit *le Long* (45); Charles de France, comte de Valois, premier du nom (54); Charles IV, dit *le Bel* (47); Charles d'Etampes (48); Charles d'Alençon, tué à la bataille de Crécy (46); Philippe de Valois (52); Pierre de Bourbon, comte de la Marche, chambrier de France, fils de Louis Ier, duc de Bourbon (90); Jean II, dit *le Bon* (53); Bertrand du Guesclin (59); Charles V (60); Pierre d'Orgemont (437); Léon de Lusignan (65); Bureau de la Rivière (72); Louis de Sancerre (59); Pierre de Navarre, comte de Mortaigne (79); et Arnould de Bracque (67).

Neuf bas-reliefs représentant des sujets religieux, décorent extérieurement et intérieurement la salle que nous venons de décrire. Extérieurement, au dessus des ogives qui séparent cette salle de la galerie qui y conduit, on voit de chaque côté un bas-relief représentant un Calvaire diversement composé. Dans l'intérieur, au dessus de la même décoration, on voit d'un côté un bas-relief représentant dans le même cadre trois sujets différens (*composition bizarre de ce tems-là*); savoir : l'accouchement de la Vierge, le moment où un ange vient lui annoncer le massacre des enfans, ordonné par le roi Hérode, et sa fuite en Egypte. De l'autre côté, on voit également un bas-relief, composé de trois sujets différens dans le même cadre, savoir : l'entrée de Jésus dans Jérusalem, le baptême de Jésus-Christ, et la mort d'un religieux. Il est couché dans son lit, entouré de ses confrères, qui récitent des prières. De chaque côté, dans l'intérieur de la salle, sont deux grands encadremens ajustés suivant le style du tems, avec divers fragmens de colonnes, culs de lampe, etc. Ces encadremens contiennent chacun trois bas-reliefs placés l'un sur l'autre, comme c'était l'usage à cette époque. Dans le premier, à gauche, on voit un bas-relief représentant la Passion de Jésus-Christ, divisée en plusieurs sujets ; celui qui est au dessus repré-

sente les douze Apôtres. Le Père Eternel, accompagné des animaux de l'Apocalypse, est sculpté dans le milieu. Le troisième bas-relief représente les jeunes gens dans la fournaise. L'encadrement qui est en face de celui-ci ne contient que deux grands bas-reliefs, et une petite colonnade d'un travail très-léger. Le premier bas-relief représente la Passion de Jésus-Christ; et le second, trois sujets dans le même cadre; savoir : Jésus-Christ flagellé, Jésus crucifié et Jésus au tombeau, visité par les saintes femmes.

Les deux grands tableaux que nous venons de décrire, sont accompagnés chacun de deux statues en pierre de liais, représentant saint Pierre, saint Paul, saint Jean et saint Philippe, que nous avons tirés d'une chapelle nommée *chapelle de Picardie*, rue du Fouare. Ces figures, qui montrent déjà de l'amélioration dans l'art de sculpter, sont posées sur des culs de lampe en pierre, ornés d'arabesques, que nous avons achetés pour compléter la décoration de cette salle, des démolitions de l'église Saint-André-des-Arcs.

Les culs de lampe en pierre, qui pendent de la voûte, en forme de lustres, viennent d'une vieille chapelle que l'on a démolie dans les environs de Rouen; celle du milieu est très-remarquable par la délicatesse de son travail.

N° 38. La statue couchée, en marbre blanc, de Marguerite, fille de Philippe, comte d'Artois, femme de Louis de France, comte d'Evreux, morte en 1311. Cette statue couvrait le corps de cette princesse, qui fut enterrée dans l'église des Jacobins de la rue Saint-Jacques.

N° 39. La statue en marbre blanc, de Philippe IV, dit *le Bel*, mort en 1214 (1).

N° 40. La statue couchée, en marbre blanc, de Louis X, dit *le Hutin* (2), mort en 1316.

---

(1) Ce fut sous le règne de Philippe-le-Bel, suivant quelques auteurs, que l'application se fit de l'aiguille aimantée à la marine, par Flavio-Goya, napolitain. D'autres prétendent que la boussole fut apportée de la Chine par Marco-Paolo, vénitien. Il est prouvé qu'on en faisait usage en Provence longtems avant. (*Voyez* Guyot de Provins, poète français, qui écrivait en 1301).

Philippe-le-Bel fonda l'Université d'Orléans pour le droit seulement; il en exclut la théologie et cassa les bulles d'érection de Clément V, de 1306 et 1307. Il rendit le parlement sédentaire, mais il ne s'assemblait qu'une ou deux fois par an. (*Voyez* son histoire, par *Baudot de Jullé*).

(2) Hutin, vieux mot, qui signifie mutin et querelleur.

NOTES HISTORIQUES SUR LES TEMPLIERS.

Ce qu'il y a de plus remarquable sous le règne de Philippe-le-Bel, c'est l'affreux jugement des Templiers. Rien de plus connu que l'histoire des Tem-

N° 41. La statue en marbre blanc, du petit roi Jean, mort en 1316, âgé de huit jours, fils posthume de Louis le Hutin et de Clémence de Hongrie sa seconde femme.

---

pliers ; mais il s'en faut de beaucoup que ce qui tient aux circonstances de leur condamnation soit aussi connu.

Personne n'ignore que la chevalerie du Temple est un ordre militaire dont l'institution fut de conserver les lieux saints, dont les Français s'étaient rendus maîtres, et de protéger les pèlerins qui venaient de toutes parts les visiter. Des gentilshommes, compagnons de Godefroi de Bouillon, en furent les fondateurs et les premiers membres. Ils faisaient vœu de porter les armes contre les infidèles ; l'ordre était militaire et religieux à la fois, car les chevaliers de la milice du temple faisaient les trois vœux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance ; on les trouve désignés sous la qualification de *devoti milites*. Cependant Saint Bernard leur rend justice. (*Exhort. ad milites templi.*)

Le mot de *templiers* leur vient du temple de Jérusalem, au service duquel ils s'étaient consacrés. Leurs chefs avaient le titre de *grands maîtres* : presque tous ces grands maîtres sont des *Français*, de ce qu'on appelait, dès ce tems-là, de *grandes maisons*. D'abord les templiers étaient assez pauvres. Dans la suite, l'ordre acquit de grandes richesses, lesquelles produisirent peut-être cet esprit d'indépendance qui caractérise les templiers. Ces richesses augmentèrent considérablement, et avec elles une certaine fierté ; déjà, en 1208, le pape Innocent III leur écrivit une lettre dans laquelle il se plaignait de leur peu de respect envers les évêques et même envers les légats, ainsi que de leur désobéissance. Ce qu'il est important de remarquer, à cause du levain qui fit fermenter la haine et la vengeance. Elle éclata en 1305, sous le magistère et contre le dernier grand maître, Jacques de Molay. Les historiens ne rapportent que des traits honorables de sa conduite : [illegible] était d'une illustre maison du comte de Bourgogne, et fort estimé à la cour de France, où il avait tenu sur les fonts de baptême un des enfans de Philippe-le-Bel.

En 1202, Molay avait été vaincu par les Musulmans. Les nouveaux efforts que les templiers firent en 1303 contre les infidèles, devinrent inutiles, et les chevaliers prirent le parti de se retirer dans l'île de Chypre. La même année, les templiers de France se déclarèrent pour le roi Philippe-le-Bel, dans ses démêlés avec Boniface VIII. Et en 1305, le grand maître Molay, ses officiers et tout l'ordre sont dénoncés au pape Clément V, comme des *scélérats*, des *infâmes*, comme des *hérétiques* et comme des..... Je m'arrête, les calomnies affreuses que l'on inventa pour perdre ces chevaliers sont de nature à faire frémir. Le pape Clément mande Molay et le grand maître de l'hôpital, pour ôter tout sujet de soupçon au premier. Molay se rend à Avignon, le pape le flatte, mais il se concerte avec le roi de France pour supprimer l'ordre des templiers ; on emploie la ruse et la perfidie. On aposte deux scélérats connus, dont un templier, qui se font dénonciateurs. Molay et ses chevaliers sont arrêtés à Paris : tous les templiers qui étaient en France sont saisis le même jour, vendredi 13 octobre 1307. Le pape mande à tous les souverains de sévir contre les templiers. Molay, transféré de prison en prison, fut ramené à Paris, où l'on acheva son procès. Il fut mis à la question ; et le lundi 18 mars 1314, il fut condamné au feu pour n'avoir pas voulu confirmer les aveux qui lui avaient été arrachés dans la torture. Il fut brûlé dans la place Dauphine, et avec lui le commandeur d'Aquitaine ou de Normandie. « Le » grand-maître, Jacques Molay, monta courageusement sur l'échafaud ; il » mourut en chevalier chrétien, en héros martyr. Son innocence, celle de

N° 43. La statue couchée, en marbre blanc, de Louis de France, comte d'Evreux, frère de Philippe-le-Bel, mort en 1319.

N° 44. La statue en marbre blanc, de Blanche-la-Jeune, fille de St. Louis, morte en 1320, veuve de Ferdinand de la Cerda, fils d'Alphonse X, roi de Castille. Ce prince fut enterré dans l'église des Cordeliers de Paris.

N° 45. La statue couchée, en marbre blanc, de Philippe V, dit *le Long*, à cause de sa grande taille, mort en 1322, et enterré dans l'église de Saint-Denis.

N° 46. Un tombeau de marbre noir, sur lequel est couché la statue en marbre blanc, de Charles d'Alençon, premier de sa branche, frère de Philippe VI, et qui fut tué à la bataille de Crécy, le 26 août 1346. Son corps fut transporté à Paris, et inhumé dans l'église des Jacobins, rue Saint Jacques.

N° 47. La statue en marbre blanc, de Charles IV, dit *le Bel*, mort en 1328. Il fut enterré dans l'église Saint-Denis; ce fut sous son règne que fut instituée la charge d'amiral.

N° 48. La statue, en marbre blanc, de Charles d'Étampes, petit-fils de Philippe III, mort en 1336.

Epoque des armes à feu, prouvée par un compte de Barthélemy Dudrach, trésorier des guerres, rendu en 1338, d'où il suit que la poudre à canon était déjà inventée.

N° 50. La statue couchée, en marbre blanc, de Guillaume de Chanac, cinquième du nom, quatre-vingt quatrième évêque de Paris, mort en 1348, posée sur un tombeau de marbre noir. Il fut enterré dans une chapelle de l'abbaye Saint-Victor.

N° 51. La statue couchée, en marbre blanc, de Jeanne de Navarre, fille de Louis Hutin et de Marguerite de Bourgogne

---

» son ordre et de ses chevaliers ne sont plus révoquées en doute, ne peu» vent plus l'être. *La justice des siècles est enfin arrivée pour eux* ». (M. Raynouard, précis historique, mémoire qui précède sa tragédie des Templiers.) Molay et ses compagnons, au milieu des flammes, chantaient des cantiques divers; la douce harmonie de leur voix, qui montait jusqu'aux cieux, semblait appeler la vengeance divine. Une tradition populaire dit que le grand-maître ajourna dans l'année, au tribunal de Dieu, le roi Philippe et le pape *Clement*, et qu'en effet tous deux moururent pendant cet intervalle. Le corps de Philippe fut inhumé à Saint-Denis, le 2 décembre 1314. Son cadavre était enfermé entre deux bassins d'argent soudés l'un contre l'autre, et recouverts d'un drap d'or semé de fleurs de lys brodées: un sarcophage en pierre, selon l'usage ordinaire de ce tems là, renfermait le tout; c'est le seul des rois de France qui fut inhumé de cette manière. Voyez les mémoires sur les exhumations de saint Denis, faites en 1793, que j'ai donnés dans mon ouvrage avec gravure, tom. 2.

sa première femme, étranglée en 1315, pour cause d'impudicité (1).

Jeanne de Navarre mourut en 1349 : elle avait épousé Philippe, comte d'Evreux, qui partagea avec elle la couronne de Navarre, dont elle avait hérité en 1328 ; il mourut en 1343.

N° 52. La statue, en marbre blanc, de Philippe VI, dit de *Valois*, mort en 1350.

N° 53. La statue couchée, en marbre blanc, du roi Jean, dit *le Bon*, mort à Londres en 1364. Jean II fut fait prisonnier par les Anglais en 1356, à la bataille de Poitiers; conduit à Londres, il y resta jusqu'en 1360, et y laissa en ôtage le duc d'Anjou son fils, qui s'évada. Jean retourna à Londres pour y traiter de la rançon de son fils, et y mourut. Son corps, apporté en France, fut inhumé dans l'abbaye de Saint-Denis, et placé auprès de ceux de ses ancêtres.

N° 54. La statue couchée, en marbre blanc, de Marie d'Espagne, femme de Charles de Valois, comte d'Alençon et du Perche, mort en 1369.

N° 55. La statue, en marbre blanc, de Jeanne, veuve de Charles-le-Bel, morte en 1370, quarante-deux ans après son mari.

N° 56. La statue de Jean de Dormans, couchée, et en pierre de liais, à l'exception du masque et des mains, qui sont en marbre, distinction féodale du tems : elle est posée sur un tombeau de marbre noir. Il mourut en 1380, et fut enterré dans la chapelle du collége de Beauvais, fondé en 1370, par Jean de Dormans, cardinal, évêque de Beauvais et chancelier de France.

N° 57. La statue, en marbre blanc, de Blanche, fille de Philippe de Valois, morte en 1371. Dans cette même salle on remarque la statue, en marbre blanc, de Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, morte en 1377, enterrée dans l'abbaye de Saint-Denis, dans une chapelle qui fut ordonnée exprès par le roi son mari.

N°s 58 et 59. En entrant dans la salle du quatorzième siècle, on voit à gauche, la statue en marbre, et couchée, de Bertrand du Guesclin (N° 59), posée sur un sarcophage en pierre; et à droite (n° 58), celle du connétable Louis de Sancerre son compa-

(1) Marguerite de Bourgogne, fille de Robert II, duc de Bourgogne, petite-fille, par sa mère, de Louis IX, et femme de Louis Hutin, ayant été convaincue d'adultère, fut enfermée, l'an 1314, dans le château Gaillard, près des Andelis, où elle fut étranglée avec une serviette; l'année suivante, Philippe d'Aunai, son amant, fut écorché vif.

gnon de valeur et son ami. Louis de Sancerre mourut en 1402, et du Guesclin, qu'on avait surnommé *le bon connétable*, mourut à l'âge de soixante-huit ans, en 1380. Le roi Charles V ordonna, par testament, que du Guesclin et Sancerre fussent enterrés à Saint-Denis, dans la chapelle qu'il avait fait construire pour lui et sa famille. Sancerre se rendit célèbre à la bataille de Rosebecq. Il avait de très-beaux cheveux; lors de l'exhumation des corps à Saint-Denis, il fut trouvé ayant encore trois longues tresses d'environ 40 centimètres (1).

N°s 60. Les statues, en marbre blanc, de Charles V, dit *le Sage*, mort en 1380, et de Jeanne de Bourbon sa femme, posée sur un cénotaphe composé avec les débris d'une boiserie ornée de sculpture très-recherchée : les bas-reliefs qu'on y voit représentent des sujets de la passion de Jésus-Christ (*provenant de la Sainte-Chapelle*). Le modèle en pierre d'un édifice arabe, dit gothique, provenant de l'abbaye de Saint-Denis, s'élève au dessus de ce monument.

N° 61. La statue en marbre blanc, de Marguerite, comtesse de

---

(1) Dès sa plus tendre enfance, du Gueslin ne respirait que pour les combats. *Il n'y avait pas de plus mauvais garçon au monde*, disait sa mère; *il est toujours blessé, le visage déchiré, toujours battant ou battu.* On l'a dépeint tel qu'on le voit par sa statue, d'une petite taille, mais forte; les épaules larges, les bras nerveux; ses yeux étaient petits, mais vifs et pleins de feu; le nez court et gros, et les lèvres épaisses; sa physionomie n'avait rien d'agréable. *Je suis fort laid*, disait-il étant jeune, *jamais je ne serai bien venu des dames, mais du moins je saurai me faire craindre des ennemis de la France.* Le connétable, dans les cérémonies, portait un bâton blanc pour marque de sa dignité.

NOTES HISTORIQUE SUR CHARLES V.

Charles V jeta les premiers fondemens de l'Académie de Saint-Luc, qui ne fut définitivement organisée que le 12 août 1391, sous le règne de Charles VI. Charles VII étant à Chinon, le 3 janvier 1430, ajouta plusieurs priviléges à ceux que son père avait accordés à l'Académie de Saint-Luc, la première institution de ce genre qui parut à Paris. Ces priviléges consistaient dans l'exemption de *toutes tailles, subsides, guet, gardes*, etc. Henri III, par des lettres patentes du 5 janvier 1583, confirma de nouveau tous les priviléges accordés à l'Académie de Saint-Luc, par les rois ses prédécesseurs. Enfin, cette ancienne institution qui, pendant plusieurs siècles, avait été utile aux arts, et à qui la France est redevable d'une foule de talens du premier ordre, fut entièrement supprimé par ordre du roi, en 1776, à la sollicitation de M. Pierre, qui n'a laissé aux artistes que le souvenir de cette suppression, et celui de son titre de *premier peintre du roi*. (*Voyez* ce que j'ai dit dans cet ouvrage à ce sujet, pages 9 et 70.) Nous devons encore à son attachement particulier pour les sciences, quantité de découvertes utiles. Charles V voulut être enterré à Saint-Denis, dans sa chapelle, auprès de sa femme, et de du Guesclin, etc.

Flandre, fille de Philippe-le-Long, femme de Louis, comte de Flandre et de Rethel, surnommé de *Crécy*, parce qu'il fut tué à la bataille de Crécy, en 1346 : elle était née en 1310, mourut en 1382, et fut enterrée à Saint-Denis, dans une chapelle magnifique qui a été démolie en 1793.

N° 62. La statue en pierre de liais, de Béatrix de Bourbon, reine de Bohême, morte en 1383. Le masque est en albâtre. Cette statue est posée sur une colonne aussi en pierre de liais, revêtue d'une inscription en marbre noir. (C'est à cette époque que l'on a commencé en France à employer les matières précieuses dans la sculpture.)

N° 63. Une petite statue représentant sainte Geneviève, exécutée en albâtre pour Pierre de Luxembourg, fait cardinal en 1386; il mourut en 1387, à l'âge de dix-huit ans, dans la maison des Célestins de Paris, où il fut inhumé.

N° 64. La statue couchée, en marbre blanc, de Blanche de France, fille de Charles-le-Bel, morte en 1392. Elle était veuve de Philippe, dernier fils de Philippe de Valois, mort en 1375.

NOTE SUR LE VOILE QUI ENVELOPPE LE MENTON DES FEMMES VEUVES.

L'espèce de *mentonnière* ou de voile qui enveloppe ici le menton de Béatrix de Bourbon, reine de Bohême, est un signe de veuvage, comme je l'ai remarqué plus haut page 133, en traitant du costume français. Il paraît certain que cette distinction, particulière dans le costume des femmes, s'est introduite en France à la suite de nos communications avec les peuples de l'Orient. Cette opinion est autorisée par les femmes mamelucks, qui font encore usage aujourd'hui d'un voile semblable à celui de la statue dont il s'agit.

A Melun, où sont casernés les mamelucks qui ont suivi l'Empereur en France, à son retour d'Égypte, j'ai vu (le 17 juin 1810) la femme d'un mamelucks, dont le menton était enveloppé d'un voile noir, parfaitement semblable à celui que l'on voit sur la statue de Béatrix, ainsi que sur celles décrites sous les numéros 44, 54, 55, etc. Cette femme, née en Palestine, avait le front couvert d'un autre voile collé sur la peau, lequel enveloppait les cheveux, comme le sont ceux des statues que je viens de citer : un troisième voile blanc de mousseline, simplement jeté sur la tête, lui couvrait une partie du visage, et les extrémités, en descendant sur les épaules, flottaient au gré du vent, tel que celui que l'on donne à la sainte Vierge, et que l'on voit aux statues que renferme le Musée, et décrites dans ce volume, sous les numéros 8, 9 (*bis*), 12, 13, 31, etc.

On assure que l'usage des femmes mamelucks, de s'envelopper ainsi le menton, appartient particulièrement à celles qui sont nées en Palestine. J'observerai, en conséquence, que c'est sans doute par cette raison que l'on a toujours donné et que l'on donne encore ce voile ou espèce de *guimpe* aux figures de la sainte Vierge, seulement quand on la représente après la mort de son fils, ou au moment où l'on descend Jésus-Christ de la croix : car, avant ce triste événement, on la représente avec un simple voile sur la tête. (*Voyez* les statues numéros 8 et 31, les bas-reliefs du monument numéroté 112, et ceux numérotés 133, 144, etc.)

N° 437. Statue en pierre de liais, et à genoux, de Pierre d'Orgemont (1), chevalier, seigneur de Méry et de Chantilly, mort en 1389. Cette statue, coloriée à la manière de ce tems-là, est supportée par deux figures ailées qui tiennent dans leurs bras deux figures plus petites. Elles sont posées sur deux colonnes arabesques. Dans l'entre-colonnement, on voit un bas-relief représentant un calvaire; au dessus du monument on lit l'inscription suivante :

Cy gist Pierre d'Orgement, chevalier, seigneur de Méry et de Chantilly, chancelier de France, mort en MCCCLXXXIX. Priez Dieu pour luy.

N° 65. La statue couchée, en marbre blanc, de Léon de Lusignan, dernier roi de la Petite-Arménie, mort à Paris, en 1393.

Charles V reçut ce prince malheureux, et lui procura par ce moyen un asile. On connaît des médailles frappées en son nom. Le roi lui fit faire des obsèques magnifiques, et le fit enterrer dans l'église des Célestins de Paris. Voici son épitaphe, telle qu'elle est gravée sur le marbre :

Cy gist très-noble et excellent prince Lyon de Lizingnen, quint roi latin du royaume d'Arménie, qui rendit l'ame à Dieu, à Paris, le vingt neufiesme jour de novembre, l'an de grace, mil trois cent quatre vingt et treize.

N° 66. La statue en marbre blanc, de Blanche, seconde femme de Philippe-de-Valois, morte en 1398, enterrée dans l'église de Saint-Denis.

N° 438. La statue en pied, de Marie de Bourbon, fille de Pierre, premier du nom, et sœur de Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, abbesse de l'abbaye de Possy, morte le 10 janvier 1401, exécutée en marbre blanc et en marbre noir. Les chairs et le vêtement de dessous sont en marbre blanc; le manteau, qui est par dessus, est de marbre noir; ce qui donne une idée exacte du vêtement des veuves de ce tems, et de celui des religieuses qui adoptaient le costume de veuve, du moment qu'elles entraient dans le cloître.

---

(1) Charles V, qui connaissait les talens et les rares mérites de Pierre d'Orgemont, le nomma, le 20 novembre 1373, chancelier de France, à la place de Jean de Dormans, qui venait de mourir. (*Voyez les Mémoires de Juvenel des Ursins.*)

N° 67. Les bustes en pierre de liais, à l'exception des masques qui sont en marbre, de Nicolas de Braque et de Jeanne la Bouteillère de Senlis sa femme (1). Ces statues ont été tellement mutilées, que nous n'avons pu en conserver que les bustes. Voici l'épitaphe qui ornait la tombe de ces deux personnages :

Cy gist noble et puissant seigneur Messire Nicolas Braque, jadis Seigneur de Sainct-Maurice et de Chastillon sur Loing, Conseiller et Maistre-d'hôtel du Roy notre Sire : qui trespassa en l'an mil trois cent cinquante-deux, le treiziesme jour de septembre, et de Madame Jeanne la Bouteillère de Senlis, jadis femme dudit sieur, qui trespassa l'an mil trois cent septante-six, le quatorzième jour de mars.

N° 73. Un grand bas-relief, en pierre volcanique (dite pierre à porc ou pierre puante), représentant les douze Apôtres, provenant de la maison des Mathurins, rue Saint-Jacques (2).

N° 557. Le poteau que l'on voit ici formait l'encoignure d'une maison qui faisait le coin des rues Saint-Honoré et des Vieilles-Etuves. Sculpté vers 1200, il renferme une allégorie morale dont voici le sujet : la masse de ce grand poteau représente un grand arbre, duquel s'élèvent des branches garnies de pommes. On voit des singes qui cherchent à l'envi à grimper autour pour atteindre le fruit, lorsqu'un vieux barbon de la bande, tapis au bas, présente d'une

(1) Cette famille avait fondé, dans la rue qui porte son nom, une chapelle dédiée à Notre-Dame, dite *de Braque*, où ils avaient leur sépulture. Marie de Médicis fit bâtir en 1613, le couvent des Pères de la Merci, à la place de cette chapelle. Le tout a été vendu et démoli.

(2) On trouve en plusieurs endroits de Malthe, surtout dans la partie de *Benhisa*, près de *Marsasirocco*, des blocs et des morceaux de marbre isolés et détachés d'une pierre calcaire noirâtre et rougeâtre, nuancée de petites taches d'un blanc très-sale. Cette pierre a une fausse apparence de lave ou d'une pierre brûlée, avec quelques petits pores; elle exhale, lorsqu'elle est frottée, une odeur extrêmement forte et désagréable, dissoute avec une vive effervescence dans les acides, elle laisse surnager une pellicule noire, huileuse, à laquelle elle doit sa puanteur. Cette pierre à *porc* a sûrement été imprégnée de l'huile de quelques cétacées : on ignore s'il y en a des bancs particuliers. Feu M. Fourcroy, conseiller d'Etat, auquel j'ai communiqué des éclats de cette pierre, en a fait l'analyse; il a trouvé près d'un quart de substance bitumineuse, mélangée avec la matière calcaire qui en est la base. Depuis deux ans environ, on a ouvert en Flandre une carrière de ce marbre, que nos marbriers vendent aux marchands de Paris, sous le nom ridicule de *petit granit*. Il y a un marbre blanc dont le grain est très-gros, et assez semblable au marbre de Pentélie, qui jette aussi une mauvaise odeur en le travaillant, mais à l'analyse il contient moins de bitume.

main une des pommes que les jeunes ont fait tomber par les secousses qu'ils donnent à l'arbre qu'ils assiégent pour en cueillir le fruit. L'observateur sait trouver de l'intérêt dans les choses qui en paraissent le moins susceptible, et nous ne sommes pas éloignés de penser, en examinant ce morceau grotesque et curieux, qu'il n'ait été le motif d'une fable charmante sur le pouvoir électif, dont Lamothe est auteur, et dont voici la fin:

On dit que le vieux singe, affaibli par son âge,
Au pied de l'arbre se campa;
Qu'il prévit en animal sage,
Que le fruit ébranlé tomberait du branchage,
Et dans sa chute, il l'attrapa.
Le peuple, à son bon sens, décerna la puissance.
L'on est roi que par la prudence.

Monumens du quinzième Siècle.

Le quinzième siècle, le plus remarquable pour l'histoire des arts, relativement à la France, est l'époque où les artistes ont commencé à produire des plans généraux, combinés avec leurs détails, et ils ont cherché à lier les calculs de l'esprit à une exécution grande et soignée; alors il s'est opéré un grand développement dans le dessin, et l'on a vu disparaître le mauvais goût. En conséquence, nous avons cherché à développer dans notre salle du quinzième siècle, l'art, le goût, le luxe et l'éclat qu'exigeait sa décoration, et à donner aux amis des arts le portrait d'un siècle presque inconnu dans la capitale. Pour parvenir à ce but, nous avons visité les monumens que nous a laissés le cardinal d'Amboise, qui employa à la décoration de ses palais Jean Juste, sculpteur, né à Tours, qu'il avait envoyé à ses frais, à Rome pour étudier les arabesques de Raphaël. Le plafond, les croisées, et en général toute la décoration de cette salle ont été composés d'après le tombeau de Louis XII, qui en fait le milieu, avec des détails du château de Gaillon, démoli depuis la révolution, et avec des médaillons et des sculptures que nous avons levés nous-mêmes. Les colonnes ornées de chapiteaux et de piédestaux arabesques qui soutiennent les portes, viennent d'un jubé que l'on a démoli dans l'église Saint-Peyre de Chartres. Cette espèce de portique avait été ajoutée, en 1509, à la construction de cet édifice, bâti en 1170, par Hilduard, religieux bénédictin; il fut sculpté, ainsi qu'il est constaté dans les archives de la bibliothèque de cette ville, par François Marchand, sculpteur, né à Orléans. Les deux bas-reliefs qui décorent les archivoltes de cette salle, méritent d'être remarqués, et notamment celui qui repré-

sente Dieu le père au milieu des anges. Le style en est sévère et le dessin très-caractérisé; le second représente la Pentecôte. Les fonds violet et bleu, les encadremens dorés et la légende carminée, *cominùs et eminùs* (de près et de loin), sont les traits caractéristiques de la décoration du quinzième siècle; toutes ces choses ont été exécutées d'après les notes prises sur les monumens de ce tems-là et d'après les autorités convenables. La belle lampe en cuivre, qui descend de la coupole du cul de four, a été donnée par M. Fourcroy, conseiller d'état (1). Enfin l'ensemble de cette salle montre les effets que l'on peut produire en décoration avec de vieux détails adroitement appliqués. Les pilastres extérieurs donnant sur le cloître, sont ornés d'arabesques et de médaillons en marbre, provenant du château de Gaillon : on y voit Anne de Bretagne représentée en Minerve, et Louis XII en Mars; leurs casques sont ornés d'arabesques très-légers; les deux autres médaillons représentent, l'un Galba, et l'autre Vespasien. Piganiol de la Force, en parlant d'un bâtiment du palais, bâti en 1504, par ordre de Louis XII, sur les dessins de Jean Joconde, religieux de l'ordre de saint Dominique, lequel fut longtems occupé par la chambre des comptes, et incendié le 27 octobre 1737, dit : *Le porc épic* était le corps de la devise du roi Louis XII, *cominùs et eminùs* en était l'ame. Cette devise se voyait en plusieurs endroits du bâtiment.

N° 77. La statue en marbre, de Louis de France, duc d'Orléans, second fils de Charles V, né le 3 mars 1371, assassiné le 23 novembre 1407, à Paris, rue Barbette, par la faction de Jean, duc de Bourgogne. Ce prince fut enterré, ainsi que Valentine de Milan sa femme, Louis d'Orléans et le comte de Vertus ses fils, dans une chapelle qu'il avait fait bâtir dans l'église des Célestins. Sa statue est posée sur un tombeau de marbre blanc, décorée de cinq petites figures en pareil marbre, représentant des apôtres, placées dans des arcades dessinées par des fonds de marbre noir, et ornées d'arabesques.

N° 78. La statue, en marbre blanc, de Valentine de Milan, femme du susdit duc d'Orléans. Elle était fille de Jean Galéas, duc de Milan, et d'Isabelle de France, fille du roi Jean; elle apporta en dot à son mari les comtés de Vertus et d'Ast, et une somme d'argent très-considérable. Cette vertueuse femme, inconsolable de la perte de son mari, mourut de chagrin en 1408. Elle avait pris pour devise un arrosoir penché et versant de l'eau en forme de larmes, avec ces mots :

---

(1) Le cul de four qui termine cette salle d'une manière agréable, est de l'invention de M. Peyre le jeune, architecte.

Rien ne m'est plus;
Plus ne m'est rien.

N° 79. Les statues couchées, en marbre blanc, de grandeur naturelle, de Pierre de Navarre, comte de Mortagne, mort le 29 juillet 1412, et de Catherine d'Alençon, veuve de Pierre de Navarre comte de Mortagne, mort le 29 juillet 1412, et de Catherine d'Alençon, veuve de Pierre de Navarre. Ce monument a été tiré des Chartreux, où Pierre de Navarre seulement fut enterré. Cette femme, après avoir fait ériger ce monument à son mari, mort en 1512, où elle se fit représenter à côté de lui, en costume de veuve, épousa en secondes noces le comte Palatin du Rhin, duc de Bavière; elle mourut quarante ans après son premier mari, et fut enterrée en 1462 à Sainte-Geneviève, où l'on voyait son épitaphe. C'est ce qui explique pourquoi elle est représentée si jeune sur ce tombeau, tandis qu'elle est morte très âgée. Voici son épitaphe :

Cy gist noble et puissante dame Madame Catherine d'Alençon, duchesse en Baviere, comtesse de Mortaigne, dame d'Exmes, de Saint-Silvain et de Tuit en Normandie, laquelle trepassa l'an mil quatre cent lxij. le XXV. jour du mois de juin. Dieu face à l'ame mercy (1).

NOTES HISTORIQUES SUR PIERRE DE NAVARRE.

Pierre de Navarre était fils de Charles II, surnommé *le Mauvais*, roi de Navarre, et comte d'Evreux, et de Jeanne de France, fille de Jean, roi de France, et frère de Charles III, roi de Navarre. Il fut comte de Mortagne au Perche, pour la récompense que le roi de France devait à son père, par appointemens pour les terres d'Evreux. Je ne rappelerai point ici les crimes sans nombre dont Charles-*le-Mauvais* se rendit coupable, autant par ambition que par un penchant naturel qui le portait à la cruauté, mais la fin tragique de sa vie m'a parue de nature à fixer l'attention : la voici : cet homme cruel étant tombé dans un état de dépérissement tel qu'il ne pouvait se servir de ses membres, consulta son médecin, qui lui ordonna de se faire envelopper des pieds à la tête, d'un drap imprégné d'*eau-de-vie*, de manière qu'il y fût enfermé juqu'au cou comme dans une espèce de sac. Il était nuit lorsqu'il fut question de lui administrer ce remède. Une des suivantes du château, chargée de faire la couture du drap qui contenait le malade, étant arrivée au cou, point fixe où elle devait terminer sa couture, fit un nœud selon l'usage; mais comme il lui restait un long bout de fil, au lieu de le couper simplement avec des ciseaux, elle approcha une lumière, qui embrâsa aussitôt toute la toile ; effrayée, elle se sauva, et abandonna le roi qui fut étouffé en un moment. Charles-*le-Mauvais* fut ainsi brûlé vif dans son château.

N° 80. Deux statues, en marbre blanc, représentant deux enfans de Louis d'Orléans, du n° 77 ci-dessus: savoir; Philippe d'Orléans, comte de Vertus, mort en 1420, âgé de vingt-quatre ans, et Charles d'Orléans, renommé par ses poésies, aïeul de Louis XII, bisaïeul de François Ier, et mort en 1465, âgé de soixante-neuf ans. Tous deux furent enterrés aux Célestins, dans la chapelle que leur père avait fait construire.

N° 81. Statue, en marbre blanc, de Charles VI, mort en 1422, posée sur un cénotaphe ajusté, avec une boiserie de ce tems-là, et ornée de sculptures d'un goût arabe et très-bien travaillées. Charles VI, frappé d'un coup de soleil, perdit l'esprit et devint entièrement nul dans les affaires, après avoir montré de grands

---

NOTES HISTORIQUES SUR LOUIS D'ORLÉANS.

Le porc-épic que l'on voit à ses pieds, *est là* pour exprimer que son père lui avait conféré l'ordre de ce nom, dont il *était l'instituteur*. Des arabesques et un grand bas-relief en albâtre, représentant la mort de la Vierge, provenant de *Saint-Jacques-la-Boucherie*, ont été ajoutés à la composition de ce monument. Des détails précieux, des expressions vraies et vairées se remarquent dans ce morceau, dont on ignore le nom de l'auteur. Voici un échantillon des talens de Philippe d'Orléans en poésie, tiré d'un manuscrit conservé à la bibliothèque impériale.

BALLADE.

Jeune, gente, plaisante et débonnaire,
Par un prier qui vaut commandement,
Chargé m'avez d'une ballade faire,
Si l'ai faite de cœur joyeusement;
Or, la veuillez recevoir doucement;
Vous y verrez, s'il vous plaît à la lire,
Le mal que j'ai, combien que vraiment
J'aimasse mieux de bouche vous le dire.
Votre douceur m'a scu si bien attraire,
Que tout vostre je suis entièrement,
Très-désirant de vous servir et plaire,
Mais je souffre maint douloureux tourment,
Quant à mon gré je ne vous voi souvent,
Et me déplaist quand me faut vous l'escrire;
Car si faire je pouvais autrement,
J'aimasse mieux de bouche vous le dire.
C'est par dangier, mon cruel adversaire
Qui m'a tenu en ses mains longuement.
En tous mes faits, je le trouve contraire
Et plus se rit quand plus me dolent,
Si je voulais raconter pleinement
En cet écrit mon ennuyeux martyre,
Trop long serais; pour ce certainement
J'aimasse mieux de bouche vous le dire.

moyens. Les cartes à jouer, dit-on, furent inventées pour amuser le roi, par un habile peintre de ce tems-là, nommé par plusieurs auteurs Jacquemin Gringonneur, et par d'autres *Gringonard*. On dit qu'il était *maître peintre* de l'académie de Saint-Luc, instituée par le roi Charles V, et confirmée dans la suite par Charles VI (1).

N° 82. Deux statues à genoux, en pierre de liais, posées sur une tombe de pareille nature, élevée de terre de deux pieds, représentant, l'une Juvenel des Ursins (2), portant l'épée au côté, et vêtu d'une cotte d'armes armoiriée devant et derrière; l'autre, représentant Michelle de Vitry sa femme. Ils furent enterrés dans l'église Notre-Dame de Paris, où cette famille avait sa sépulture.

N° 83. La statue, en marbre blanc, couchée sur une tombe de marbre noir, de Jeanne de Bourgogne, duchesse ds Betfort, épouse du régent de France, morte à Paris en 1432. Elle fut enterrée dans le chœur de l'église des Célestins de Paris. Henri V, roi d'Angleterre, étant mort en France le 31 août 1442, Jean, duc de Betfort son frère, qui commandait l'armée des Anglais contre Charles VII, fut nommé régent de France par Henri VI son neveu, âgé de neuf mois.

N° 84. Statue en marbre blanc, d'Isabelle de Bavière, femme de Charles VI, morte en 1435, détestée de la nation, et portée dans un simple batelet à Saint-Denis, accompagnée d'un *seul* prêtre. Cependant, son corps fut inhumé auprès de celui de son mari.

---

(1) Ce fut sous le règne de ce prince, au siége de Compiègne, en 1414, que l'on vit paraître les premiers canons; ils étaient de tôle pliée, et cerclés de fer, dont la forme conique s'évasait depuis la culasse jusqu'à la bouche. (*Voyez* Villaret). Alain Chartier, son secrétaire particulier, et depuis celui de Charles VII son fils, était l'un des plus savans hommes de son siècle; il fut même regardé comme le père de l'éloquence française.

(2) J'ai fait restaurer les deux têtes de ces deux statues, qui avaient été cassées, par suite de la révolution, en 1793, d'après les portraits de cette famille, que j'ai eu soin de recueillir.

NOTES HISTORIQUES SUR JEAN JUVENEL DES URSINS.

Jean Juvenel s'étant distingué dans plusieurs occasions, la ville de Paris lui donna, par reconnaissance, l'hôtel des Ursins, dont depuis il prit le nom de Charles VII, le fit président au parlement, séant alors à Poitiers, où il mourut en 1431. Il avait seize enfans qui lui survécurent, ainsi que sa femme, qui mourut en 1456. On trouvera, sous le même numéro, un tableau représentant toute cette famille, où l'on voit la coiffure à la Hénin, introduite en France par Isabelle de Bavière.

N° 537. Le buste, en terre cuite, de Jeanne d'Arc (1), dite *du Lys*, vulgairement connue sous le nom de *Pucelle d'Orléans*, considérée comme sorcière par les dévotes, les prédicateurs, et même par l'université de Paris, livrée de suite à un tribunal d'évêques inquisiteurs vendus au parti de l'Angleterre qui les soudoya; elle fut condamnée, comme magicienne, à être brûlée vive dans la principale place de Rouen, le 30 mai 1430, après avoir rendu les services les plus importans à la France (2).

N° 85. Tronc en albâtre, de la statue de Charles VII, mort en 1461, et enterré à Saint-Denis dans la chapelle de Charles V. Le reste de la statue a été brisé en 1793. Ce buste, que M. Beauvallet a restauré avec beaucoup d'art et de soins, est posé sur une colonne de marbre, ornée d'un chapiteau arabesque. Charles VII fonda l'université de Poitiers.

N° 87. Le buste, en marbre blanc, de Marie d'Anjou, veuve de Charles VII, morte en 1463. Marie d'Anjou fut enterrée auprès de son mari. Le reste de la statue a été brisé. Même description pour l'ajustement, que le n° 85.

N° 88. Un bas-relief, en pierre de liais, représentant une réparation publique faite aux Augustins et à l'Université, pour crime commis envers deux religieux de ce couvent, dont l'un fut tué.

N° 89, La statue, en pierre de liais et couchée, de Guillaume Tannegui du Chastel, mort au siége de Pontoise, le 20 juillet 1441, en défendant le passage de la rivière d'Oise. Il fut enterré dans l'église de Saint-Denis. On remarquait sur son tombeau l'épitaphe suivante :

Cy gist noble homme Guillaume du Chastel, de la Basse-Bretagne, pannetier du roi Charles VII, et escuyer d'escurie de

---

Epitaphe de Messire Iean Iuuenel des Vrsins.

Cy gist noble homme messire Iean Iuuenel des Vrsins, Cheualier, Baron de Traisnel, Conseiller du Roy nôtre sire, qui trépassa à Poitiers, l'an de grace mil quatre cent trente-vn, le premier jour d'Auril, jour de Pasques. Et dame Michelle de Vitry, sa femme, qui trépassa à Paris, l'an de grace, M. iiij cens lvj, le x jour de Juin.

(1) La sorcellerie, dit Voltaire, était alors si en vogue, que Jeanne d'Arc elle-même fut brûlée comme sorcière, sur la requête de la *Sorbonne*.

(2) J'ai fait restaurer ce buste par M. Beauvallet, d'après une peinture ancienne, pour être placé dans la salle du quinzième siècle de ce Musée, auprès de celui de Charles VII, qu'elle a maintenu sur le trône, et qui a eu la lâcheté de la laisser périr. Cette femme célèbre naquit l'an 1412, à Domremi, près de Vaucouleurs en Lorraine, d'un paysan appelé Jacques d'Arc qui tenait un petit cabaret.

monsieur le dauphin, qui trespassa le 20ᵉ. jour de juillet, l'an de grâce M. CCC. XLI., durant le siége de Pontoise, en défendant le passage de la riuière d'Oise, ledit jour que le duc d'Yorck la passa pour cuider leuer ledit siége, et pleût au roi pour sa grande vaillance et les seruices qu'il lui auait faicts en maintes manières, et spécialement en la défense de ceste uille de Saint-Denis, contre le siége des Anglois; le fit enterrer céans. Dieu lui face merci. Amen.

Duchastel fut faussement accusé du meurtre du duc de Bourgogne sur le pont de Montereau. (*Voyez* Saint-Foix.) Ce fut son neveu qui fit faire à ses frais les obsèques de Charles VII.

N° 91. Squelette en albâtre, faussement attribué à Germain Pilon. Un auteur ancien le donne à François Gentil, natif de Troyes, lequel a prodigieusement enrichi cette ville de beaux ouvrages. Gentil vivait encore en 1540 (1).

---

(1) Ce morceau, mal sculpté et peu exact dans son dessin, ne peut être sorti du ciseau des artistes habiles auxquels on l'attribue. Voici le quatrain qui est gravé sur un bouclier qu'il tient de la main gauche :

Il n'est vivant, tant soit plein d'art,
Ne de force pour résistance,
Que je ne frappe de mon dart,
Pour bailler aux vers leur pitance.

(*Priez Dieu pour les trespassés.*)

Ce monument, de mauvais goût, était autrefois enfermé dans une boîte attachée à une tour qu'on nommait *Des Bois*, dans le cimetière des Innocens. J'ai placé dans le piédestal une épitaphe provenant de la Tombe-Issoire, composée en bouts rimés ; elle a été faite pour Jean de la Porte, conciliateur pour le roi, mort en 1442. La voici :

Bonnes gens vous devés. . . . .
Qu'on doit son tems bien dis . . . penser
Car la mort homme ne dé. . . .
Témoing maistre Jehan de la . . . porte
Conciliateur pour le. . . . . . .
Au Chastelet et sous des. . . . . roy
L'un des escuiers en sa. . . .
De Paris, sous d'antruy en. . . . . cour
Lequel en terre cy. . . . . . .
Gist comme la mort re. . . . . devant
Et laissa ce monde hi. . . . . .
Mil quatre cent quarante. . . . . . . deux
En novembre neufvieme. . . . .
Si priés Dieu que tout le. . . . . jour

N° 441. Deux colonnes triomphales, en pierre de liais, ornées d'arabesques, posées sur un piédestal décoré dans le même goût; l'une supportant la statue en albâtre de François de Paule religieux calabrois, appelé en France par Louis XI; et l'autre, une statue de dévotion. Ces colonnes sont de l'exécution de François Marchand, né à Orléans, ainsi que neuf grands bas-reliefs représentant des sujets pris dans les Actes des Apôtres (1); le tout provenant de l'église Saint-Peyre, à Chartres.

N°s 538 et 538 *bis*. Monument sculpté en bois, provenant de la chapelle d'Amboise, au château de Gaillon. Cette boiserie magnifique est composée de trente-trois panneaux arabesques, plus légers et plus fins les uns que les autres; de quatorze bas-reliefs enchâssés dans de petites colonnes aussi arabesques, et représentant des sujets du Nouveau-Testament, au dessous desquels on voit treize tableaux en marqueterie, formés avec des bois de couleur incrustés, représentant divers sujets allégoriques; le tout formant onze siéges ou stales mouvantes, chargées d'arabesques et d'ornemens, du dessin le plus léger et d'une exécution parfaite. Les portes de ce monument surpassent en beauté les autres parties de cette boiserie; huit grands panneaux arabesques, neuf pilastres et neuf moitiés de colonnes, ornées de leurs bases et de leurs chapitaux composites, chargés de chimères et d'animaux hiéroglyphiques, composent l'ensemble de ces portes, sculptées en partie dans la masse.

De ses péchés pardon lui. . . . } . . . face
Et le puise voir en. . . . .
La sus en son glorieux. . . . . . } . . . regne
Où il domine vit et. . . . . . .
Et qu'il nous veuille si bien. . . } . . . duire
Qu'en la fin nous y puist con. .

La maison de la Tombe-Issoire est un local situé faubourg Saint-Jacques, près Mont-Rouge, dans lequel on a déposé, en 1786, les ossemens et les inscriptions qui étaient dans le cimetière des Innocens, qui y furent transportés lorsque l'on fit du cimetière une place. «Le commandeur de Saint-Jean-de-Latran a deux maisons de plaisir, l'une rue de l'Oursine, appelée l'hôtel Zone, et l'autre, hors la fausse porte Saint-Jacques, qu'on nomme *la maison de la Tombe-Issoire*. Elle est accompagnée d'un colombier, d'une cour, d'un jardin, d'un moulin à vent en pierre de taille, et de sept vingts arpens de terres labourables, franches de dîmes, avec la dépouille de quatre arpens de prés, situés au territoire de Gentilly. » (*Felibien*). En 1792, on y a transporté toutes les victimes du 2 septembre.

(1) J'ai cru qu'il convenait, pour donner une idée exacte de l'état des arts dans chaque siècle, de placer dans les salles qui composent ce Musée, des Monumens du commencement du siècle qui suit celui que l'on voit, afin de faciliter à l'étudiant et aux curieux l'examen des progrès ou de la décadence de l'art pendant l'écoulement de cent années.

N° 157. Un recueil de petits tableaux en émail, composé de trente petits sujets, dont quinze de ces tableaux représentent des traits de la Passion de Jésus-Christ, et les autres, des portraits en pied de rois, d'évêques, de poètes, etc.

N° 558. Bas-relief d'Albert Durer, en pierre fine et jaunâtre, désignée par M. Haüy sous le titre de chaux carbonatée compacte. Le lieu de la scène représente l'intérieur d'une ferme : on voit la Vierge assise, occupée à filer à la quenouille, ayant auprès d'elle, dans un berceau, le petit enfant Jésus. D'un côté, on voit saint Joseph travaillant sur un établi à des ouvrages de charpente, tandis que de l'autre, des anges et la mère de la sainte Vierge, à genoux, rendent hommage à la divinité naissante; sur le devant, de petits anges s'amusent à ramasser des copeaux, produit du travail de saint Joseph, ils les recueillent dans des paniers. Ce petit monument est un chef-d'œuvre d'exécution : les airs de tête sont charmans, les expressions vraies et rendues avec beaucoup de finesse.

Monumens du seizième Siècle.

Dès 1440, les arts prirent une grande considération : dans l'Italie, les palais élevés par les Médicis et depuis par le grand Léon, les dépenses considérables que ces amis des lettres et des arts firent pour occuper les savans et les traiter honorablement, furent un véhicule si puissant, qu'en très-peu de tems Rome et Florence virent naître tous les talens à la fois et augmenter insensiblement le nombre de ses monumens. Ce ne fut qu'un siècle après, sous le règne de François Ier, que la France, dans les arts dépendant du dessin, se montra rivale de Rome et de Florence. Les artistes de l'une et de l'autre nation, mis pour ainsi dire en concurrence, firent des efforts extraordinaires dans leurs études, le goût fut généralement épuré, et bientôt les décorations et les ameublemens prirent une autre forme et furent généralement renouvelés. Pour peindre ce siècle brillant comme il convenait, nous avons levé des plans dans les monumens bâtis par les Lescot, les Bullant, les Philibert, etc., et nous avons renfermé dans cette salle tous les détails, soit en architecture, soit en sculpture, que nous avons pu réunir, afin de fixer les yeux des connaisseurs sur le siècle connu dans les arts sous la dénomination de *siècle de la renaissance*. La porte de cette salle a été exécutée d'après les formes de ce tems-là. Les colonnes qui portent le fronton sont d'un marbre rare, désigné sous le nom de *brèche dorée*; elles se trouvent supportées par des piédestaux dans lesquels sont introduits des bas-reliefs en cuivre doré, par Quermezel, représen-

tant la nativité de Jésus-Christ, l'adoration des Mages, la Résurrection et plusieurs sujets du Nouveau-Testament. Les incrustations et les figures que l'on remarque sur le fronton, sont une imitation du genre d'ajustement que Michel Ange avait introduit dans son architecture. Les plafonds sont décorés d'arabesques, de salamandres, de chiffres enlacés, et même des devises de la chevalerie, placées dans leur ordre. La *Religion*, la *Patrie*, l'*Honneur*, l'*Amitié* et l'*Amour*, étaient les cinq lois principales de la chevalerie (1).

Restauration du château d'Anet dans ce Musée.

N° 540. On voit d'abord dans la première cour un portail magnifique de soixante-six pieds de haut, composé de trois ordres grecs, orné de bas-reliefs et de sculptures de la plus grande beauté, dont l'exécution est due à Jean Goujon. On lit encore, sur un marbre noir, l'inscription en lettres d'or, dont il était chargé.

Brezæo hæc (1) statuit pergrata Diana Marito:
Ut diuturna sui sint monumenta viri,

Ce portail sert de façade à la porte d'entrée de la salle d'introduction du Musée; 2° des murs lisses, garnis simplement de pilastres et ornés de niches, viendront de chaque côté rejoindre deux autres portiques couverts, construits avec les mêmes colonnes du château d'Anet; les frises et les bas-reliefs en bronze, de Jean Goujon, seront placés dans les archivoltes, ainsi qu'ils

---

(1) *Du Belloy* n'a pas négligé de placer ces mots dans la bouche de Bayard, en le faisant entrer en scène:

Tous les objets sacrés de mon culte suprême,
Dieu, la France, l'Honneur, l'Amitié, l'Amour même,
De Milan, vers ces lieux, ont fait voler Bayard.

(*Acte III, Scène Ire.*)

Voltaire s'exprime ainsi dans *Tancrède*:

Conservez ma devise, elle est chère à mon cœur;
Elle a, dans mes combats, soutenu ma vaillance;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance:
Les mots en sont sacrés: c'est l'Amour et l'Honneur.

(*Acte III, Scène Ire.*)

(1) Le mot *hæc* est écrit sur le marbre par un *E* simple; c'est une faute que je n'aurais pu corriger qu'en faisant faire une inscription nouvelle.

avaient été disposés primitivement par Philibert de Lorme; 3° une partie circulaire réunira les deux portiques, qui laisseront voir une avenue d'arbres plantés dans la seconde cour, qui sera elle-même d'une architecture ancienne, et, suivant la description que l'on va lire, de la porte d'entrée du Musée, donnant sur la rue, on verra le jardin Elysée; ce qui donnera du mouvement à l'architecture, et produira une perspective agréable. Cette cour, ainsi décorée, servant d'entrée au Musée historique de la France, nous a paru devoir être consacrée à la mémoire des artistes et des hommes qui ont illustré la nation française; ce qui nous a déterminé à placer en avant de la portion circulaire du bâtiment une colonne corinthienne surmontée d'une renommée, sur laquelle sera gravée et rehaussée d'or l'inscription suivante : *A la mémoire des artistes célèbres en France.* Leurs bustes garniront les dix-neuf niches qui composent la décoration entière de la cour; de la verdure et des arbres feront les fonds du bâtiment et laisseront encore des percées propices à multiplier les points de vue La corniche du premier ordre du grand portique circulera autour de la cour et couronnera toute l'architecture, ainsi qu'elle était disposée à Anet.

Ce beau portail, unique à Paris, acheté par ordre du ministre de l'intérieur à M. Hirigoyen, devenu, par la révolution, propriétaire du château d'Anet, a été transporté et restauré avec le plus grand soin, ainsi que le seront deux autres portiques provenant des démolitions de ce château, qui doivent concourir à l'ensemble de cette cour, comme le présentent les gravures (grand format) que nous donnons dans l'ouvrage in-4°. Plusieurs figures en marbre blanc, représentant des personnages de la Mythologie ancienne, dont les formes rappellent parfaitement celles des statues grecques, remplissent les six niches qui se trouvent dans l'entre-colonnement de l'ordre dorique, etc.

Restauration du château de Gaillon dans ce Musée.

N° 538 *bis*. La seconde cour du Musée, dont nous donnons aussi les plans et les élévations dans le volume in-4°, est totalement composée avec les ruines du château de Gaillon, sa bâtisse fut commencée vers 1490, et terminée en 1500, pour le cardinal Georges d'Amboise, qui fut ministre du roi Louis XII.

Ce prélat avoit connu le roi lorsqu'il était encore duc d'Orléans; il mérita son estime, et ne cessa de travailler au bonheur de la France. Sa bonne gestion, son caractère doux et son extrême probité lui gagnèrent l'amour du peuple. Il mourut à Lyon en 1510, à l'âge de cinquante ans.

Cette cour est composée de quatre façades ornées d'arabesques de l'invention la plus riche et de l'exécution la plus soignée. En entrant, à droite, on voit une galerie couverte formée par huit colonnes arabesques qui supportent une frise représentant les Actes des Apôtres, divisés en neuf sujets, sculptés avec le plus grand soin, d'après les dessins de Raphaël. En face est une autre galerie composée par des pilastres chargés sur leurs faces, contrefaces et sur les côtés, d'arabesques de la plus grande beauté : ils soutiennent autant d'arcs chargés aussi de belles sculptures. Une frise arabesque, dans le style de l'antique, couronne ces arcades; de belles et grandes croisées, divisées par autant de trumeaux, montent à plus de quinze pieds de haut, et, ne formant qu'une masse d'ornemens arabesques, terminent, avec leurs corniches, l'élévation des deux façades. Dans le milieu des trumeaux sont placés douze médaillons de la plus riche ordonnance, contenant, en façon de camée, des bustes en marbre des empereurs romains. Ces médaillons sont placés de manière qu'ils tournent régulièrement autour de la cour. Cette galerie servira de passage à une salle qui sera construite sur le terrain auquel elle sert de façade, comme on peut le voir sur le plan que nous en donnons, planche 165. Elle sera décorée, dans son intérieur, d'arabesques du même tems, et de la riche et belle boiserie qui ornait la chapelle du château de Gaillon. (*Voyez* sa description n° 538. Dans le milieu de la cour sera placée une belle fontaine de marbre, de forme arabesque, décrite sous le n° 542.

Si nous consultons les gravures que Androuet du Cerceau a publiées sur le beau château de Gaillon, nous verrons que ce morceau n'est qu'une partie de la magnifique fontaine que Georges d'Amboise, le Médicis de la France, avait fait sculpter pour son palais. Les deux autres faces, d'un style moins pur dans leur ensemble, ne montrent pas moins de richesse dans leur décoration. Celle du fond, composée de deux étages, ornée d'arabesques et de colonnes, est formée dans le milieu par deux grands arcs l'un sur l'autre, et décorés avec la plus grande magnificence; ils sont chargés des ornemens les plus exquis. L'arc inférieur, placé sur la même ligne que l'entrée, donnant sur la rue des Petits-Augustins, laisse voir aussi le jardin Elysée, et développe à l'œil un point de vue d'un bel effet. L'arc supérieur renferme une cuvette d'un travail soigné, et chargée d'arabesques, dont on aura la gravure dans l'in-4°.

De chaque côté on voit une croisée ornée de festons et de guirlandes découpées à jour et sculptées avec une légèreté surprenante. Ces croisées, en forme de niches, contiennent chacune une statue en marbre de sept pieds de proportion, co-

piées d'après l'antique, et représentant des sénateurs. Le cardinal Georges d'Amboise fit copier exprès, à Carare, les statues et les douze médaillons dont nous avons déjà parlé, pour en décorer son palais. Dans le tableau du milieu, on lit l'inscription suivante qui a été soumise à l'approbation du Ministre de l'intérieur, avant de la faire exécuter :

> Les quatre facades qui décorent cette cour faisaient partie du château de Gaillon, bâti, l'an 1500, pour le cardinal Georges d'Amboise.
>
> Ce monument a été transporté et relevé sous le consulat de Bonaparte et le ministère de Chaptal, dans les années X et et XI de la république française.

La majeure partie de ces belles pierres, ainsi que toutes celles qui furent employées à la construction de ce monument élevé par la magnificence de Louis XII, a été tirée des carrières qui se trouvent dans les environs de Vernon, mais de l'autre côté de la rivière. Cette pierre est très-blanche, fine, sonore et très-serrée dans ses molécules ; son défaut est d'être sèche, et d'éclater facilement sous l'outil, ce qui nous fait croire qu'elle est plus tendre et plus liante lorsqu'elle sort de la carrière, et qu'elle se durcit à l'air ; car, sans cet avantage, il aurait été impossible d'obtenir, dans son état de sécheresse, la finesse et les déliés que présentent les sculptures que nous venons de décrire. Elle est aussi remarquable, parce qu'elle contient en grande quantité du silex d'un noir d'ébène sans tache, de la grosseur d'un œuf, ce qui est un grand obstacle pour l'emploi de cette pierre à la sculpture. Mais les artistes qui ont été employés à la décoration de ce château, n'ont point été arrêtés par la fréquence du phénomène dont nous parlons ; ils ont employé le silex même au fur et à mesure qu'il se montrait dans la composition de l'ornement qu'ils voulaient exécuter. Par cette adresse, ils ont surmonté toutes les difficultés.

Restauration d'un édifice du douzième siècle.

N° 501. La troisième cour sera ornée d'ogives formant arcades, et d'une galerie dans le style arabe, bâtie avec des débris d'anciens monumens ; elle fera voir le goût de l'architecture des 13 et 14e. siècles. Ainsi, par ce plan général, l'artiste et l'amateur jouiront de la vue de trois styles différens qui ont été successivement employés en France par les premiers architectes de chaque époque. Par la restauration du château d'Anet, bâti par Philibert de Lorme, architecte du roi Henri II, en 1540, nous voyons la belle architecture du seizième siècle. Le château de Gaillon nous montre celle qui fut inventée à la première époque de la renaissance des arts en France, par Joconde, architecte du roi Louis XII, en 1500. On y remarque le goût arabesque imité de

l'architecture mauresque. Enfin, par la restauration de la 3e cour faite avec les débris d'un cloître et d'une chapelle, bâtis par Montreau, architecte du roi Louis IX, en 1200, on voit l'emploi des ogives et la manière de décorer des Sarrazins, adoptés en France à la suite de nos croisades.

N° 93. Monument érigé à Philippe de Comines, historien célèbre, mort en 1509. Il avait pris pour devise : *Qui non laborat, non manducet.*

On voit sa statue et celle d'Hélène de Chambes sa femme, exécutées en pierre de liais, enfermées à mi-corps dans un cénotaphe de même nature. Ce cénotaphe est posé sur un grand bas-relief en marbre blanc, représentant saint Georges combattant un monstre : la corniche et les pilastres arabesques qui accompagnent ce morceau précieux, sont de la plus grande beauté pour la délicatesse du travail. Il était *au château de Gaillon*, où Paul Ponce l'avait exécuté pour la chapelle de Georges d'Amboise. Plus bas on voit une statue couchée, exécutée en albâtre, faisant partie du même tombeau, représentant Jeanne de Comines, leur fille, épouse du comte de Ponthièvre.

N° 444. Buste de Charles VIII, mort en 1498, posé sur une colonne de marbre blanc, provenant du château de Gaillon. Le mausolée de ce prince, que l'on voyait à Saint-Denis, où il était représenté de grandeur naturelle et en bronze, a été entièrement détruit et fondu en 1793. Charles VIII, avant d'épouser Anne de Bretagne, avait été fiancé avec Marguerite d'Autriche, fille unique de Maximilien Ier, et de Marie de Bourgogne. Elle naquit en 1480, et vint en France après la mort de sa mère. Charles épousa Anne de Bretagne en 1491, et renvoya Marguerite à son père avant la consommation du mariage; Ferdinand et Isabelle, roi et reine de Castille, la firent demander pour leur fils unique Jean, qu'elle épousa en 1497. Cette femme avait de l'esprit et beaucoup de courage; comme elle allait rejoindre son époux, son vaisseau fut battu par une horrible tempête, qui la mit sur le point de périr; dans le moment de la crise, elle montra une fermeté peu commune à son sexe, et composa elle-même son épitaphe :

Cy gît Margot, la gente demoiselle,
Qu'eut deux maris et si mourut pucelle.

N° 94. Tombeau de Louis XII, mort en 1515, et d'Anne de Bretagne, exécuté en marbre blanc par Paul Ponce Trebati, venu en France vers 1500. Ce beau monument, bâti dans l'abbaye de Saint-Denis par les ordres de François Ier, s'élevait au dessus d'un caveau qui contenait les corps de Louis XII et d'Anne de

Bretagne. L'art, à cette époque, commençait à sortir de l'enfance, et à prendre une forme raisonnée. Quoique ce superbe monument ne soit pas d'un goût pure, on y remarque des détails précieux et un grand caractère de dessin.

Les statues de Louis XII et d'Anne de Bretagne, représentés dans leur état de mort, sont d'une exécution savante et étudiée. Les ouvertures que l'on voit au bas-ventre de ces deux statues, sont les caractères de l'embaumement, et non ceux de la putréfaction, comme l'ont publié plusieurs écrivains. Ces corps effrayans par la vérité des expressions et le livide de l'homme qui n'est plus, sont posés sur un cénotaphe d'un excellent goût, et entourés de douze arcades ornées d'arabesques les plus recherchées; ce qui contraste parfaitement avec le hideux de la mort. Dans ces arcades sont placés les douze apôtres, qui offrent encore des beautés dans le style et dans le choix des attitudes. Les quatre vertus cardinales, d'une forte proportion, groupaient les angles du monument. Le tout est posé sur un socle qui est orné de bas-reliefs représentant les batailles données en Italie par les Français, l'entrée triomphante de Louis XII dans la ville de Gènes, et principalement la bataille d'Agnadel : ces bas-reliefs sont rendus avec beaucoup de richesse et de perfection (1).

N°s 445 et 439. Les statues, en marbre blanc et couchées de Louis XII et d'Anne de Bretagne, posées sur un cénotaphe en marbre noir, dans lequel sont introduits des bas-reliefs représentant les conquêtes et les batailles de Louis XII en Italie.

Les têtes de lion en marbre, qui sont aux extrémités, ont été tirées du château de Gaillon, ainsi que les camées qui les accompagnent; le tout a été exécuté par Paul Ponce, sculpteur particulier de Georges d'Amboise. Les figures suivantes, numérotées 439, la Force, la Justice, la Prudence et la Tempérance, qui ornaient les angles du tombeau de Louis XII, se trouvent

---

(1) *Ce n'est point au roi de France à venger les querelles du duc d'Orléans*, répondit Louis XII à Louis de la Trimouille, qui l'avait fait son prisonnier à la bataille de Saint-Aubin, et qui craignait le ressentiment du nouveau roi.

On voit au dessus de la corniche du mausolée, les statues en marbre blanc et à genoux, de Louis XII, vêtu en habit de cour, et celle d'Anne de Bretagne, femme de Charles VIII et de Louis XII, morte à Blois, en 1513, aussi vêtue en habit de cour. Ce monument, dont la conservation est précieuse pour la chronologie de l'art, a singulièrement souffert des révolutionnaires. Des têtes, des nez, des bras et des mains ont été abattus. On prétend qu'une partie de ce monument a été fabriquée à Tours, par Jean Juste, sculpteur; et l'autre partie, c'est-à-dire les figures, à Paris, hôtel de Saint-Paul, par Paul Ponce. Les figures que l'on voit dans ce tombeau sont des modèles que j'ai fait lever sur les marbres, afin de procurer aux artistes et aux amateurs la vue de ces statues précieuses, dont ils n'auraient pu jouir si je les eusse placées dans le monument, comme elles y étaient originairement.

placées sur des piédestaux et dans les niches de la partie circulaire de cette salle.

N° 446. Tronc en albâtre, débris d'une statue de Louis XII, mutilée en 1793, au château de Gaillon, où elle avait été placée par le cardinal d'Amboise en 1510. Démugiano, qui en est l'auteur, a représenté sur la cuirasse un combat et des ornemens, qu'il a traités avec beaucoup de finesse et dans le style de l'antique.

N° 93. Une petite statue, couchée sur une tombe de marbre noir, représentant Renée d'Orléans-Longueville, petite-fille de Dunois, morte en 1515, à l'âge de huit ans; elle fut enterrée aux Célestins de Paris, dans la chapelle dite *des d'Orléans* (1).

N° 96. Monument exécuté en albâtre, érigé à Louis de Poncher, mort en 1521. Il est représenté couché et en habit de guerre, à côté de Roberte-le-Gendre sa femme. Voici ce qu'on lit dans la frise qui sépare la corniche de l'arrière corps du monument. *Dolum virtute subegit*: tous deux furent enterrés dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce tombeau, précieux pour la délicatesse du travail, est orné de cinq petites figures représentant des vertus analogues au christianisme, placées dans des niches ornées d'arabesques. Il est bon d'observer qu'à cette époque, les statuaires s'occupaient seulement des vérités de la nature, et la rendaient dans sa simplicité. Il y avait à Tours un sculpteur, nommé Juste;

(1) Ce monument, détruit en 1793, a été restauré tel qu'on le voit sur mes dessins; je me suis conformé au goût du siècle en copiant les profils et en employant les détails propres à caractériser cette époque de l'art. On voit six bas-reliefs représentant des sujets du martyrologe dans les pilastres arabesques, le tout exécuté très-délicatement en albâtre. Jean d'Orléans, comte de Dunois et de Longueville, était fils naturel de Louis d'Orléans, dont j'ai déjà parlé. Il naquit en 1403. Dès sa plus tendre jeunesse, il donna les plus belles espérances de sa grandeur future; aussi Valentine de Milan, poursuivant avec chaleur la vengeance de son mari, assassiné par les ordres du duc de Bourgogne, disait fort souvent, qu'*il n'y avait aucun des enfans du duc son mary qui fût bien taillé à venger cette mort que celuy-là*. En effet, il jura une haine immortelle aux Bourguignons; et nous lisons dans Mézerai, qu'il expia le sang du prince Louis son père, par celui de plusieurs milliers de Bourguignons qu'il passa lui-même au fil de l'épée. Voici l'épitaphe de Rénée d'Orléans, gravée sur la table de marbre noir:

Ci gist très-excellente et noble damoiselle RENÉE D'ORLÉANS, *en son vivant, comtesse de Dunois, de Tancaruille, de Montgommery, dame de Montreubellay, de Chasteau-Regnault: fille unique délaissée de très-excellent et puissant prince et princesse François en son uiuant duc de Longueville, comte et seigneur desdits comtés, et seigneurs connestable hérédital de Normandie, et lieutenant-général et gouuerneur pour le roi en ses pays de Guyenne, et de Madame Françoise d'Alençon, son épouse, père et mère de ladite damoiselle: laquelle trespassa en l'aage de 7 ans, au lieu de Paris, le 23 may, l'an 1515.*

cet artiste a exécuté beaucoup de monumens dans le goût de celui-ci; mais comme il ne les a point signés, on n'a que des notions très-vagues sur ses productions.

N° 447. La statue, en albâtre et à genoux de Philippe Villiers l'Isle-Adam, mort en 1534, à soixante-dix ans.

Des détails précieux, de la vérité dans l'exécution, se font remarquer dans cette statue qu'on lui avait élevée dans l'église du Temple où il fut enterré. On a introduit, dans la composition de ce monument, des arabesques pris du château de Gaillon, un bas-relief représentant l'adoration des Mages, sculpté par Pierre Bontems, et treize émaux de la fabrique de Limoges, représentant l'eau, la terre et le feu, et des jeux d'enfans; plus un bouclier représentant une bataille, qui a été fondu en métal de cloche, sur le modèle de celui qui servait à Henri II.

N° 97. Statue en bronze d'Albert Pio, prince de Carpi, (en Italie), antagoniste d'Erasme, mort à Paris, en 1530, revêtu d'un habit de cordelier, dans lequel il voulut être enterré. Paul Ponce l'a représenté en habit de guerre et dans l'attitude de la lecture, sur un sarcophage de marbre qui était placé dans le chœur de l'église des Cordeliers (1).

NOTES HISTORIQUES SUR VILLIERS DE L'ISLE ADAM.

Philippe de Villiers l'isle-Adam, élu, en 1522, grand-maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, commandait dans l'île de Rhodes, lorsque cette île fut assiégée par les Turcs en 1522; il sut, par ses talens militaires et son courage, repousser l'armée ennemie, composée de deux cent mille hommes; enfin Soliman vint commander son armée en personne; ayant amené du renfort, il pressa le siège avec tant de force, que Villiers, trahi par d'*Amaral*, chancelier de son ordre, fut obligé de se rendre, le 20 décembre de la même année. Estimé du vainqueur, il refusa les offres les plus flatteuses, et préféra tenir aux conventions de son ordre, et en prit les intérêts avec plus de chaleur; il fut obligé de partir avec ses chevaliers. Après avoir erré pendant huit ans, sans avoir une retraite assurée, *Charles-Quint* lui donna Malte, la Gose et Tripoli de Barbarie en 1530 : il en prit possession le mois d'octobre de la même année. C'est depuis cette époque que les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem ont pris le nom de *chevaliers de Malte*. Il mourut en 1534, pleuré de tous ses chevaliers, dont il avait été le défenseur et le père. On grava sur son tombeau l'éloge suivant :

C'est ici que repose la Vertu victorieuse de la Fortune.

(1) Erasme, pour se moquer de son antagoniste, composa aussitôt l'enterrement séraphique; *Exequiæ seraphicæ*. Marot, à cette occasion, dit dans sa seconde lettre du *Coq-à-l'Ane*.

Témoin le comte de Carpi
Qui se fit moine après sa mort.

(*Voyez Piganiol.*)

N° 98. La figure de Philippe Chabot, amiral, mort en 1543, exécutée en albâtre par Jean Cousin. L'amiral est appuyé sur son casque, dans l'attitude du repos. On remarque dans sa main le sifflet avec lequel il commandait la manœuvre (1).

N° 99. Chapelle sépulcrale, dans laquelle on voit le tombeau de François Ier, mort en 1547. Ce monument funèbre, tout en marbre blanc, érigé en 1550, dans l'abbaye de Saint-Denis, au restaurateur des arts; a été construit sur les dessins de Philibert de Lorme, abbé d'Ivry, et ordonnateur des bâtimens et manufactures de France, ainsi qu'il est mentionné dans les mémoires de la chambre des comptes, comme on le verra à la suite de cet article.

François Ier et Claude de France, sa femme, y sont représentés dans leur état de mort. Ces deux statues, plus fortes que nature, sublimes par leur exécution et la connaissance profonde de l'anatomie que l'artiste Pierre Bontems, sculpteur, né à Paris, y a traduite avec beaucoup d'art, sont posées sur une estrade ornée d'une frise en relief, représentant les batailles de Marignan et de Cérisoles. On y voit la forme des canons, des habits de guerre et des costumes en usage alors, et principalement de l'arbalète, introduite sous le règne de Philippe-Auguste. Une grande voûte, composée d'arabesques et de bas-reliefs exécutés par Germain Pilon, représente des génies éteignant le flambeau de la vie; l'immortalité de l'ame, ingénieusement exprimée par l'allégorie de Jésus-Christ, vainqueur des ténèbres, et les quatre prophètes de l'Apocalypse enveloppent ces deux figures intéressantes. Seize colonnes cannelées, d'ordre ionique, dans la proportion de six pieds, supportent l'entablement, au dessus duquel sont placées cinq figures sculptées en marbre blanc; savoir : François Ier et Claude sa femme, vêtus en habit de cour, et représentés à genoux devant leur prie-dieu; les trois autres, aussi à genoux, sont François, dauphin, soupçonné d'avoir été empoisonné par Ca-

---

J'ai placé près du tombeau de Carpi, le portrait de Didier Erasme, mort en 1536, copié sur bois d'après Holbeen. Le génie éteignant son flambeau, qui est au dessus de ce portrait est de Pilon.

(1) Léonor Chabot, grand écuyer de France, avait érigé ce monument à son père, dans la chapelle des d'Orléans, aux Célestins de Paris : on voit au bas une petite statue en albâtre, exécutée par Jean Cousin, représentant la Fortune renversée, allégorie relative à la perte que faisait la chose publique dans la personne de Chabot. Les bas-reliefs du piédestal, qui ont été mutilés, sont de Pilon; ils représentent saint Paul et Melchisédec. (*Ils étaient placés à Saint-Etienne-du-Mont.*) Au dessus de ce mausolée, on voit un bas-relief en pierre de Tonnerre, représentant Jésus-Christ portant sa croix, décrit sous le n°. 138.

therine de Médicis; Charles, duc d'Orléans, ses deux fils et Charlotte de France sa fille, morte à huit ans. Le caveau pratiqué sous le tombeau de François Ier, contenait six corps enfermés dans des cercueils de plomb, que l'on avait posés sur des barres de fer; savoir celui de François Ier, et ceux de Louise de Savoie, sa mère, morte en 1531, de Claude de France, sa femme, morte en 1524, à l'âge de vingt-cinq ans; de François, dauphin, mort en 1536, à l'âge de dix-neuf ans, de Charles son frère, duc d'Orléans, mort en 1545, à l'âge de vingt-trois ans, et de Charlotte leur sœur, morte en 1524, à l'âge de huit ans. Les plafonds arabesques qui couvrent les deux passages, et tous les ornemens qui décorent ce tombeau, ont été sculptés par Ambroise Perret et Jacques Chantrel, ornemanistes, ainsi qu'il est mentionné dans les mémoires de la chambre des comptes, du 28 février 1555.

N° 448. La statue en marbre blanc et couchée de François Ier, représenté en état de mort. Pour faciliter les études que l'on peut faire d'après ce chef-d'œuvre, nous l'avons fait poser sur un socle de marbre noir, dans lequel nous avons introduits les modèles des bas-reliefs que l'on voit au tombeau ci-dessus décrit, lesquels représentent les batailles de Marignan et de Cerisoles. (*Voyez* la description du tombeau, sous le n° 99 (1).

François Ier ne pouvait oublier les services de Philippe Chabot, son compagnon d'infortune à Pavie; à la sollicitation de la duchesse d'Etampes, il lui permit de venir à la cour : *Hé bien !* lui dit le roi en le voyant, *vanterez-vous encore votre innocence ? Sire*, répondit l'amiral, *j'ai trop appris que nul n'est innocent devant son Dieu et son Roi; mais j'ai du moins cette consolation que toute la malice de mes ennemis n'a pu me trouver coupable d'aucune infidélité envers votre majesté.*

NOTE HISTORIQUE SUR FRANÇOIS Ier.

L'histoire nous présente François Ier comme un homme d'une taille extraordinaire. Pour confirmer, à cet égard, l'opinion généralement reçue, je dirai qu'étant à l'abbaye de Saint-Denis, en 1793, lorsqu'on fit par ordre du comité de *Salut public*, l'exhumation des rois, je mesurai l'os de la cuisse de François Ier; et je trouvai qu'il portait près de deux pieds, en le prenant depuis la tête de l'os, jusqu'à sa partie inférieure; c'est-à-dire à l'extrémité des condylles; proportion qui doit porter le sujet à une taille de six pieds au moins. C'est sans doute pour cette raison que ce prince est représenté très-grand sur son tombeau, tandis que sa femme Claude, que l'on voit près de lui, est d'une petite proportion.

(1) Deux mille barbares environ ont porté une main téméraire sur ce chef-d'œuvre; ils ont gravé leurs noms, avec une pointe, sur les parties les plus intéressantes de la statue; malheureusement on peut le vérifier sur le monument même. Voici les plus remarquables, Hugues Bétauld, 1580; Fison, Estiot, Mutzinger, Lorme, 1584; Rebours, Etienne Plessier, 1586; Bassé, 1592; Alexandre Syts est le dernier qui s'est gravé; illustre comme Erostrate, il a quitté la ville de Gand pour ajouter son nom au nombre de ceux que je viens de citer. Amis des arts, permettez-moi d'imprimer sur cette liste le cachet de l'igno-

Dans la chapelle sépulcrale de François I[er] on voit un tableau en marbre noir, sur lequel sont gravés et dorés les noms des personnages célèbres du seizième siècle.

(N° 539.) Urne sépulcrale qui renfermait le cœur de François I[er], que l'on avait déposé dans l'abbaye de Haute-Bruyère. Ce vase, sculpté en marbre blanc, est orné de quatre bas-reliefs imitant le camée, représentant la peinture, la sculpture, l'architecture, et la géométrie. Des mascarons et des cartouches ornent aussi cette urne, qui est surmontée de deux petits génies éteignant le flambeau de la vie : le tout est supporté par un piédestal aussi de marbre blanc, décoré de quatre médaillons formant bas-reliefs, et représentant la poésie lyrique, l'astronomie et la musique. Pierre Bontemps (de Paris), a exécuté avec beaucoup de soin ce beau et magnifique monument, et il a fort ingénieusement représenté les arts et les sciences sur ce vase, dans lequel on voulait conserver ce qui restait de plus précieux de leur ami et de leur protecteur. Voici les inscriptions que l'on a gravées autour de ce chef-d'œuvre :

Rex Francisce tuum superis quum fata dedere
Ocyus Iliacæ fata seuera domus,
Contemptis lachrymis desiderioque recenti
Amplius hoc quo te prosequeremur erat:
Puluere in exiguo quum magni pectoris exta
Cor quantum Hectorea strenuitate jacet.

Christianiss, Regi Francisco primo, victori triumphatori Anglico, Hispanico, Germanico, Burgundico, Iustiss. Clementiss. Principi, Henricus secondus Rex Christianiss. Amantiss. Patri Pientiss. filius.

---

rance et de l'infamie. Conservateurs, qui avez dans vos mains les belles statues de la Grèce, voilez la statue d'Apollon, si jamais un Alexandre Syts osait souiller son sanctuaire.

Extrait des registres de la Chambre des Comptes, concernant les sépultures faites en l'église de Saint-Denis, payées pour la construction de la sépulture du feu roy François, dernier décedé.

Sculpteurs.

J'ai pensé qu'il était inutile de rapporter ici les pièces qui précèdent celles-ci, et qui contiennent les comptes entre Philibert de Lorme et Jacques Chantrel, Bastien Galles, Pierre Bigoigne, Jean de Bourges et Ambroise Perret, tous sculpteurs ornematistes, employés à la décoration du tombeau de François I[er], et que les artistes qu'il importait le plus de connaître étaient ceux qui avaient exécuté les statues et les bas-reliefs.

« Pierre Bontems, maître sculpteur, bourgeois de Paris, confesse avoir fait marché et convenant à M. Philibert de Lorme, abbé d'Yvry, conseiller ordi-

(Nº 100.) Statue de Charles Maigné, capitaine des gardes de la porte de Henri II, en costume militaire de son tems, dans

naire, architecte du roy, commissaire ordonné, et député par ledit sieur sur le fait de l'*effigie* et tombeau du feu roy François, que Dieu absolve, à ce présent, de faire et parfaire, bien et duement comme il appartient audit, d'ouvriers et gens connaissans les ouvrages de basse taille qu'il convient faire en pierre de marbre blanc au stylobastre; entre la corniche et base d'icelle, autant que contient une face de la moitié de la sépulture dudit feu roy François, pour élever et ériger les histoères de deffaite de la *journée de Cerisoles*, selon la tape de l'histoère des annales et chroniques de France, ladite partie faisant le reste du pourtour de ladite face et en suivant le convenement *jà par lui fait* pour les *figures* de ladite sépulture et tombeau, auquel reste dudit pourtour et face seront faits, sculptez en taille et élevez lesdites histoères en basse taille de treize pouces de hauteur, selon la longueur de ladite tare et entre les deux moulures d'icelle, sur un pouce de relief ou environ, remplir et garnir de chevalerie, gens de pied, artillerie, enseignes, étendards, trompettes, clérons, tambours, fifres, munitions, camps, pavillon, bagages, villes, châteaux et autres choses aprochant et suivant la vérité historiale de ladite chronique, et pour ce faire, fournir et livrer par ledit Pierre Bontems les *modèles de terre* de la proportion des *personnages décrits et portraits*. Sous la conduite de tels qu'il plaira ordonner par ledit Philibert de Lorme, faire les profils qu'il appartiendra; faire la taille tant du champ de ladite face que desdites histoères; parachever de blanchir et polir, requérir et fournir tous outils et généralement toutes choses à ce nécessaires pour le regard des ouvriers seulement; et outre, ce sera tenu de faire deux statues *en forme de prians*, messieurs les feus dauphin et duc d'Orléans, enfans dudit feu roy, en la sorte qu'ils ont été arrêtés par le modèle; ce marché fait moyennant le prix et somme de 1639 livres, qui lui sera payée par le présent trésorier. Fait et passé et multiplé, l'an 1552, le jeudi 6 d'octobre. Ainsi signé : PAYEN et TROUVÉ.

Autre. A. M. Pierre Bontems, sculpteur, la somme de 60 liv. pour faire parfaire en marbre, tant les figures de *madame la régente*, que celles de feus messeigneurs le *dauphin* et d'*Orléans*, pour mettre à la sépulture du feu roy François.

Autre. Germain Pilon, sculpteur, demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenant noble personne Mre Philibert de Lorme, abbé d'Yvry, conseiller, aumosnier ordinaire et architecte du roy, commissaire député sur le fait de ses bâtimens et de la sépulture du feu roy François, que Dieu absolve, de faire et parfaire bien et duement pour le roy au dit d'ouvriers et gens à ce connoissans *huit figures de fortune en bosse ronde sur marbre blanc* (bas-reliefs qui ornent la grande voûte du tombeau : *figures de fortune*; le mot *fortune* est employé, dans cette occasion, à la place d'*allégorie*.), pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu roy, chacune desdites figures de trois pieds de hauteur ou environ, accompagnées ou armées selon leur ordre, ainsi qu'il sera avisé et ordonné par ledit sieur Philibert de Lorme, suivant l'ordonnance et commencement dudit tombeau, et ainsi qu'il sera avisé pour le mieux, et pour ce faire a promis, sera tenu, promet et gage ledit Pilon quérir, fournir et livrer à ses propres coust et despens, peine d'ouvriers et d'aydes, outils de toutes autres choses à ce nécessaires, fors et excepté le marbre qu'il conviendra, qui lui sera fourni et livré aux dépends du roy, au lieu où il fera lesdits ouvrages, lesquels ouvrages il sera tenu rendre faits et parfaits et polis et bien et duement ainsi qu'il appartient, le marché fait moyennant le prix et *somme de* 1,100 liv. que pour lesdits ouvrages de taille et sculpture desdits

l'attitude du sommeil. Cette statue, en pierre de liais, tirée des Célestins de Paris, a été exécutée par Paul Ponce en 1556. Le cavalier Bernin, lors de son voyage à Paris, admira cette statue précieuse pour le travail et le costume.

(N° 101.) Un guerrier, dans l'attitude du sommeil, tenant dans sa main des pavots. Ce bas-relief de bronze était sur le tombeau d'André Blondel, intendant des finances, mort en 1558, à qui sa veuve fit ériger ce monument par Paul Ponce dans l'église de Saint-Magloire, rue Saint-Denis.

(N° 102.) Le tombeau des Valois, d'ordre composite, orné de douze colonnes et de douze pilastres de marbre bleu turquin: ce monument, exécuté sur les dessins de Primatice, porte quatorze pieds de haut, sur dix de large et douze et demi de long. On voit dans les angles quatre figures en bronze, représentant les quatre vertus cardinales. Ce magnifique mausolée fut élevé dans l'église de Saint-Denis par les ordres de Catherine de Médicis. Les corps de Henri II et de Catherine de Médicis y sont représentés en marbre blanc, dans leur état de mort, couchés comme sur un lit. Leur auteur y a transmis, avec infiniment d'art, un sentiment profond de sensibilité qui attendrit le spectateur. Les statues, en bronze, de Henri II et de Médicis, vêtus en habits de cérémonie, et à genoux devant des prie-dieu qui sont placés au dessus de l'entablement, sont du même sculpteur, ainsi que les quatre bas-reliefs représentant la Foi, l'Espérance, la Charité et les Bonnes OEuvres, qui sont placés dans le soubassement. L'artiste a représenté la Charité nue, voulant

---

huit figures en sera baillée et payée audit Pilon, par le trésorier desdits bâtimens et sépulture ainsi que ledit Pilon fera sesdits ouvrages, lesquels il sera tenu faire et parfaire, et polir bien et duement au dit d'ouvriers et gens à ce connoissans, comme dit est, le plus tôt que faire se pourra; car ainsi et promettant et obligeant ledit Pilon, comme pour les propres besoignes et affaires du roy, renonçant. Fait et passé et multiplé, le vendredi 10 févier 1558. Ainsi signé: Delaville et Payen.

Autre. A Catherine Bourienne, veuve de feu Ambroise Perret, la somme de 210 liv. à elle ordonnée par le roy, pour plusieurs ouvrages de marbre pour la sépulture du feu roy François Ier, suivant le marché qu'il en avait fait au défunt M. Philibert de Lorme, abbé d'Yvry, commis sur ce fait des bâtimens du roy, pour avoir taillé quatre figures de basse taille estans ès costéz des deux grandes arcades de ladite sépulture, outre les choses qu'il estoit tenu de faire par ledit marché. (Les quatre bas-reliefs de la grande voûte du mausolée, représentent les quatre évangélistes).

Autre. A Pierre Bontems, la somme de 115 liv. pour ouvrage de *maçonerie* (on ne doit point s'étonner si l'on trouve ici le mot *maçonnerie*; les sculpteurs, à cette époque, étaient chargés de la maçonnerie nécessaire à la pose des monumens qu'ils exécutaient), et taille de *sculpture* en marbre blanc par lui faits de neuf, à un vase pour le choeur et l'église de l'abbaye de Hautes-Bruyères, où est le *cœur* du feu roy François Ier. (*Voyez* le n° 539.)

exprimer que cette femme, après avoir donné ses vêtemens pour couvrir des malheureux, il ne lui reste plus que son sein; elle l'offre, et se laisse tetter par deux enfans à la fois (1).

(N° 458.) Les statues, en marbre blanc et couchées, du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis, représentés dans l'état de la mort. Germain Pilon est l'auteur de ces deux chefs-d'œuvre.

(N° 103.) Les statues couchées de Henri II, Catherine de Médicis, en habit de cour, exécutées en marbre par Germain Pilon. On trouve de la vérité dans le portrait de Catherine, et des détails précieux dans son vêtement.

(N° 104.) Une colonne en marbre blanc, d'ordre composite, haute de neuf pieds six pouces; diamètre, douze pouce six lignes, érigée à la mémoire de François II, mort en 1561, dont elle a dû porter le cœur dans un vase de bronze qui a été fondu. Cette belle colonne a été exécutée sur les dessins du célèbre Primatice; et elle est chargée de flammes, par allusion à la devise, *lumen rectis*, qu'avait prise ce prince (2).

---

(1) Ce fut Catherine de Médicis qui entreprit de bâtir ce magnifique monument, peu aprés la mort de Henri II, et elle en donna l'exécution à Germain Pilon, son sculpteur particulier. Cet artiste célèbre, l'un des fondateurs de l'école française, a été au dessus de lui-même dans l'exécution de ces morceaux, considérés comme des chefs-d'œuvre; il a su allier avec adresse la sévérité du style de Michel Ange à la grâce de Primatice, qui, à cette époque, avait donné le ton dans les arts dépendant du dessin. Le caveau pratiqué sous le tombeau des Valois, contenait neuf cercueils de différentes grandeurs; savoir, celui de Henri II, de Catherine de Médicis, morte le 5 janvier 1589, à l'âge de soixante-dix ans; de Henri III, mort le 2 août 1589, à l'âge de trente-huit ans; celui de Louis d'Orléans, second fils du roi Henri II, mort au berceau; de Jeanne de France et de Victoire de France, toutes deux mortes en bas-âge, et ses filles et ceux de Marguerite de France, première femme de Henri IV, fille de Henri II, morte le 27 mai 1615, à l'âge de soixante-deux ans; de François, duc d'Alençon, quatrième fils de Henri II, mort en 1584, à l'âge de trente ans; de François II, qui a régné seulement un an et demi, mort le 5 décembre 1560, âgé de dix-sept ans; de Marie-Elisabeth de France, fille de Charles IX, morte le 2 avril 1578, à l'âge de six ans. Enfin celui de Charles IX, mort à l'âge de vingt-deux ans, le 30 mai 1572, sans laisser d'enfans mâles.

(2) Les génies qui accompagnent ce monument, sont attribués à Paul Ponce, mais je les crois de Germain Pilon. On lit sur chacune des trois faces les inscriptions qui suivent :

PREMIÈRE FACE.

Cor regis in manu Dei.

Hoc oraculo dignum fuit cor Francisci II. Regis Christianissimi, in urnâ columnæ superpositâ conclusum tanto veræ fidei assertori, generosam Christi martyrem, Mariam Stuart conjugem habuisse quâdam fuit veræ immortalitatis assertio.

(N° 168.) Mausolée, en albâtre et en pierre, orné d'arabeques et d'une statue à genoux, représentant Guillaume de Montmorency, père du connétable Anne, du nom dont il est parlé n° 449. Cette statue vient de l'église Saint-Martin, paroisse du village de Montmorency, où l'on avait élevé plusieurs mausolées à cette famille, que les habitans ont brisés pendant la révolution. Il y a eu un Guillaume de Montmorency qui entra dans l'ordre des Templiers; il fut ami de Jacques de Molay, grand-maître de cet ordre, et fut sacrifié avec lui. *Voyez* pages 115 et 160.

(N° 449.) Ce monument fut érigé dans l'église de Saint-Martin à Montmorency au connétable Anne de Montmorency, par Henri II de Montmorency son petit-fils, qui y faisait encore travailler lorsqu'il fut décapité à Toulouse en 1632. Après sa mort, la terre de Montmorency passa à la maison de Condé, et le mausolée ne fut pas achevé.

Cette espèce de temple, exécuté sous la direction et sur les dessins de Bullant, architecte célèbre, est orné de dix colonnes de marbre, élevées sur un soubassement en forme de piédestal. On y voyait les figures en marbre du connétable et de sa femme Madeleine de Savoie, couchées sur un lit, sous un plafond demi-circulaire, et exécutées par Barthelemy Prieur; ces figures sont d'une correction parfaite, et d'une superbe exécution. Leurs statues en bronze, que l'on avait placées au dessus de l'entablement, devant un prie-dieu, ont été enlevées, en 1794, pour être fondues.

SECONDE FACE.

Lumen rectis.

Talé fuit emblema hieroglyphicum Francisci II, piissimi Francorum Regis, cujus cor hic situm est. Hic, instar ignæ columnæ Israeli noctu prælucentis, rectitudinem, et pro avitâ religione flagrantem zelum, adversùs perduelles hæreticos semper præstulit.

TROISIÈME FACE.

D. O. M.

Ei perenni memoriæ.

Francisci II. Francorum Regis, Carolus nonus ejus in regno successor suadenti reginâ matre Catharina, hanc columnam erigi curavit, anno salutis 1562.

NOTES HISTORIQUES, SUR ANNE DE MONTMORENCI.

Le connétable Anne de Montmorency avait fait construire à Ecouën, près la vallée de Montmorency, à cinq lieues de Paris, et sur une hauteur, un palais

une sorte de discrétion. *Voyez* le n° 137. Plusieurs autres bas-reliefs, composés en travers, décorent aussi cette belle fontaine; d'un côté on voit Vénus triomphante sur les eaux; de l'autre, la déesse des amours est représentée mollement couchée sur une mer calme, folâtrant avec des petits enfans qui l'accompagnent, lesquels badinent avec des poissons qu'ils ont retirés de l'eau.

Plusieurs figures, légèrement vêtues, tenant des couronnes de myrthe, placées dans les archivoltes de l'architecture décorent, avec beaucoup de grâces, les arcades dont le monument se compose (1).

Jean Goujon a composé et exécuté au vieux Louvre, dans la salle des Cent-Suisses, une tribune qui est soutenue par quatre cariatides plus fortes que le naturel dont on admire la perfection du style et du ciseau, et à l'hôtel du Carnavalet, rue Culture-Sainte-Catherine, des bas-reliefs représentant deux lions et une renommée dans laquelle il a égalé la perfection de Raphaël.

Dans ce Musée on voit un bas-relief de Goujon du plus beau travail et du dessin le plus correct, représentant le Christ au tombeau. Les Grecs n'ont rien produit de plus parfait. Tout est réuni dans ce morceau que des mal-adroits avaient mis en couleurs; il a été restauré avec beaucoup de soin. Voyez le n° 112. On devait à la mémoire de Jean Goujon un monument digne de sa gloire. Puisse-t-il durer aussi longtems que son nom! C'est le vœu des amis des arts.

N° 253. On voit ici le tombeau de Jean Cousin, composé avec deux figures en albâtre, exécutées de sa main. Voici l'inscription dont il est orné.

A la mémoire de Jean Cousin, peintre et sculpteur, fondateur de l'école française, mort en 1550.

N° 454. Le tombeau de Germain Pilon, composé dans le même goût, est orné de deux figures, la Sculpture et la Prudence, et d'un bas-relief en bronze, représentant Jésus-Christ au tombeau.

A la mémoire de Germain Pilon, sculpteur de l'école française, mort en 1590.

N° 455. Deux tableaux en faïence, représentant des batailles, des-

(1) La démolition de la maison où était adossée cette superbe fontaine (au coin des rues aux Fers et Saint-Denis) ayant été arrêtée par l'administration centrale du département de la Seine, il a été également ordonné que le chef-d'œuvre de Jean Goujon serait respecté; qu'il serait déposé avec soin, et transporté dans le milieu de la place où on le voit aujourd'hui. Cette restauration si remarquable dans les arts, est due aux soins et aux talens de MM. Legrand et Molinos, architectes de la ville de Paris.

sinées et exécutées par Bernard Palissy (1), pour le château d'Ecouën. Ces deux morceaux, uniques et précieux servaient de pavé dans la chapelle du château d'Ecouën : leur fabrique date de 1542.

N° 108. Monument érigé à Rénè Birague, chancelier en 1573, et depuis cardinal, mort en 1583, dans l'église des religieux du Val-des-Ecoliers, où il avait sa sépulture. On voit la statue à genoux, de Birague, fondue en bronze. Balbiani, sa femme, vêtue à la manière du tems, couchée sur un lit, et dans l'attitude de la lecture; au dessous d'elle est un bas-relief où cette femme est représentée en état de mort. Ce bas-relief est un chef-d'œuvre d'anatomie. Deux génies éteignant leurs flambeaux terminent la composition de ce monument, exécuté en marbre et en bronze par Germain Pilon. Le tout est posé sur un cénotaphe de brèche verte, antique. Le cardinal Birague, avec les Guise, les Gondi et Catherine de Médicis, formèrent et dirigèrent le complot de la Saint-Barthélemy. Au dessus de sa statue on lit cette inscription gravée sur un marbre noir : *Quid tibi opus statuta satis est statuisse Birague ? Virtutis passim tot monumenta tua.*

N°. 109. Statue, en marbre et à genoux, de Jeanne de Vivonne,

---

(1) Bernard Palissy, agénois, prenait le titre d'ouvrier de terre, et d'inventeur des rustiques figulines du roi et d'Anne de Montmorency, pair et connétable de France. Palissy annonce qu'il a dessiné, fait des recherches sur la peinture sur verre, et qu'il a pratiqué lui-même cet art. Ainsi, il paraît probable, d'après le titre qu'il prenait, qu'il a peint non seulement les pavés du château d'Anne de Montmorency, à Ecouën, mais encore les vitraux que l'on y voyoit, et que j'ai placés dans la galerie du Musée des Monumens français, représentant la fable de Psyché. Cela paraît plus que prouvé, puisqu'il dit lui-même qu'il s'est particulièrement attaché à copier les ouvrages de Raphaël.

« Les esmaux de quoy je fais ma besogne (dit Palissy), sont faits d'estaing, de plomb, de fer, d'acier, d'antimoine, de saphre (préparation de cobalt), de cuivre, d'arêne, de salicort, de cendre gravelée, de litharge et de pierre de Périgord ». Bernard Palissy, surnommé, suivant Peyrec, *Bernard des Tuileries*, parce qu'il demeurait aux Tuileries, vis-à-vis de la Seine, est un de ces génies extraordinaires, qui s'élèvent d'eux-mêmes au dessus des autres. Né calviniste, il échappa à la saint Barthélemy. On croit que Charles IX le sauva avec Ambroise Paré, son médecin. Lacroix-Dumaine, son contemporain, assure qu'il florissait, à Paris, en 1584. *Philosophe naturel*, dit-il en parlant de cet homme célèbre, *homme d'un esprit merveilleusement prompt et aigu, fait des leçons de sa science et profession;* il mourut, si l'on en croit d'Aubigné, l'an 1580, âgé de quatre-vingt-dix ans. Palissy, dont la profession était la poterie, étudia, dans sa jeunesse, la géométrie-pratique. Cette science le mena naturellement à l'art du dessin; et, après avoir pris pour modèle Albert Durer, Léonard de Vinci, Raphaël, Primatice, etc., il produisit des dessins singulièrement estimés; il s'adonna à la chimie, à l'hydraulique, et publia plusieurs ouvrages sur la nature des eaux, des fontaines des métaux, des sels, des pierres, etc. MM. Faujas de Saint-Fond et Gobet nous ont donné une nouvelle édition de ses Œuvres in-4°, imprimées en 1777.

fille d'André de Vivonne, seigneur de la Chasteigneraye, gouverneur de François, dauphin, fils de François Ier, mort en 1583, et mère de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre, femme illustre. Toutes deux furent enterrées dans l'église des Filles de l'Ave-Maria, où on leur avait élevé des mausolées.

N° 110. Statue, en marbre blanc et à genoux, de Catherine Nogaret de la Valette, femme de Henri de Joyeuse (1) morte en 1587, et enterrée derrière le chœur de l'église des Cordeliers. Cette sculpture, d'un travail très-grossier, n'a point d'auteur connu.

N° 111. Les trois Grâces, prises dans un seul bloc de marbre, chef-d'œuvre de Germain Pilon, hauteur de quatre pieds trois pouces, porté sur un piédestal, en forme de trépied antique, de trois pieds six pouces de haut, aussi en marbre blanc, orné de feuillages, palmètes, figures et cartouches (2).

N° 112. Une colonne de marbre campan isabelle, ornée d'un chapiteau allégorique en albâtre. (*Auteur inconnu.*)

Ce monument, tiré de l'abbaye de Saint-Denis, a été érigé à Charles de Bourbon, cardinal, proclamé roi (Charles X) en 1589, par le duc de Mayenne, commandant pour la Ligue, et mort en 1590, à Fontenay-le-Comte en Poitou, où il était gardé avec soin par les royalistes; le 3 juin suivant, se fit la fameuse procession de la ligue. Dans le piédestal, on voit un bas-relief en pierre de liais, représentant Jésus-Christ au tombeau : ce morceau, de la

---

(1) Connu sous le nom de *Frère Ange*, qu'il prit en se faisant capucin après la mort de sa femme. Il mourut, en 1608, âgé de quarante-un ans.

(2) On croit que le sculpteur a représenté sous ces belles figures, la reine Médicis, la marquise d'Etampes et madame de Villeroy, qui passaient pour les plus belles femmes de la cour. *On fit frapper à cette époque une médaille représentant les Grâces, accompagnées de Catherine de Médicis.*

Watelet, dans son ouvrage sur la peinture, prétend que ce groupe représente les trois Vertus théologales. Je rapporte ici les trois distiques latins qui sont gravés sur le piédestal, pour prouver que ce sont les trois Grâces.

PREMIÈRE FACE.

Cor junctum amborum longum testatur amorem
Ante homines junctus, spiritus ante Deum.

SECONDE FACE.

Cor quondam charitum *sedem, cor summa secutum*
Tres charites *summo vetice jure fuerunt.*

TROISIÈME FACE.

Hic cor deposuit Regis Catharina mariti
Id cupiens proprio condere posse sinu.

plus grande beauté pour la vérité des expressions et la correction du dessin, est de Goujon. Les bas-reliefs des côtés sont en albâtre, et de l'auteur du chapiteau. La Paix et l'Abondance, fondues en bronze par Prieur, accompagnent cette colonne, qui supportait originairement une statue qui a été brisée en 1793; elle a été remplacée par un vase en bronze du même tems. Il y a eu des médailles frappées au nom de ce cardinal. Les coins de ces médailles se sont trouvés chez les jésuites.

(N° 456.) Une colonne torse, en marbre campan isabelle, d'ordre composite, ornée de feuilles de lierre, de palmes et de chiffres enlacés, représentant dans leur milieu une H, haute de neuf pieds, exécutée par Barthélemy Prieur, dans un seul bloc, et érigée à Henri III, par Charles Benoise son secrétaire particulier, qui l'avait fait élever dans l'église paroissiale de Saint-Cloud, où l'on avait déposé le cœur de ce prince, en mémoire de son assassinat par Jacques Clément, le 2 août 1589. Le vase qui contenait ce cœur a été détruit entièrement; il a été remplacé par un génie en marbre blanc, lequel brûle un poignard avec un flambeau qu'il tient renversé; cette figure, ajustée pour ce monument, est aussi de la main de Prieur.

On voit dans le piedestal de campan isabelle, deux frises de fruits, composées d'agate et de pierres précieuses, ainsi que deux beaux bas-reliefs. Le premier, sculpté par Jean Goujon, représentant *la Mort* et *la Résurrection*, allégoriquement exprimées par une nymphe profondément assoupie : près d'elle est placé un génie qui renverse le flambeau de la vie, tandis que derrière elle on voit des Faunes, des Satyres et des Dryades; symbole de la fécondité, de la régénération, de l'immortalité enfin, former un concert mélodieux de leurs instrumens. L'autre bas-relief, de la même époque, est une imitation de l'antique; il représente Apollon et Marsias.

Adsta viator, et dole regum vicem.
Cor regis isto conditum est sub marmore,
Qui jura Gallis Sarmatis jura dedit,
Tectus cucullo hunc sustulit sicarius.
Abi viator, et dole regum vicem.

(N° 113.) Statue en pied d'Henri IV, (assassiné en 1610,)

NOTE HISTORIQUE SUR L'EXHUMATION DE HENRI IV, FAITE LE 11 OCTOB. 1793.

J'étais dans l'abbaye de Saint-Denis, lorsqu'en 1793, on fit l'ouverture des tombeaux des rois, le corps de Henri IV s'est trouvé dans une telle conservation, que les traits de son visage n'étaient point altérés. Il fut déposé dans le passage des chapelles basses, enveloppé dans son suaire, qui était

en habit de guerre, exécutée en marbre par *Francavilla*, ou plutôt Francheville. On a voulu sans doute représenter ici Henri IV *victorieux*, car il foule aux pieds une grande quantité de lances, de javelots, d'épées et de fusils rompus et brisés : on voit même auprès de lui les restes d'un canon et d'une carabine ; c'est ainsi que les anciens, pour exprimer allégoriquement la *paix*, représentaient la déesse Pallas debout, couronnée de lauriers, et placée au milieu des instrumens de la guerre, que l'on voyait inactifs, émoussés ou renversés. Le piédestal de cette statue est décoré d'un bas-relief précieux, représentant la bataille d'Ivry, donnée en 1590 par le roi Henri IV, qui y est représenté à cheval chargeant les ennemis; ce bas-relief, d'une exécution savante, est dû au ciseau de Francheville. Au dessus de cette statue on voit un bas-relief représentant la Justice, par Prieur. (*Voyez* le n° 142.) Cette statue est une des plus vraies, pour la ressemblance, qui ait été faite d'après ce prince, remarque que nous avons été à portée de faire sur lui-même; car, lors de l'exhumation des corps des rois, qui se fit à Saint-Denis en 1793, il fut trouvé dans un tel état de conservation; qu'il offrait encore des formes soutenues et sans aucune altération. (*Voyez* la note ci-dessous.)

(N° 114.) Statue, en marbre blanc et à genoux, d'Albert de Gondi, maréchal de France en 1574, mort en 1602. Cette famille, originaire de Florence, joua un grand rôle en France, sous les règnes de Henri II, de Catherine de Médicis, Charles IX, Henri III, et même sous Henri IV. L'histoire rapporte qu'Albert de Gondi apprit à jurer et à blasphémer à Charles IX; qu'il fut un des conseillers de la Saint-Barthélemy, et qu'il alla s'en excuser auprès d'Elisabeth, reine d'Angleterre.

La composition de ce monument qui ornait une chapelle de l'église Notre-Dame, est la même que celle de Pierre de Gondi.

également conservé. Chacun eut la liberté de le voir jusqu'au lundi matin 14, qu'on le porta dans le chœur, au bas des marches du sanctuaire, où il est resté jusqu'à deux heures après midi; et il fut transporté de là dans le cimetière dit de *Valois*, ensuite dans une grande fosse creusée dans le bas, à droite, du côté du nord. Ce cadavre, considéré comme momie sèche, avait le crâne scié, et contenait, à la place de la cervelle, qui en avait été ôtée, de l'étoupe enduite d'une liqueur extraite d'aromates, qui répandait encore une odeur tellement forte, qu'il était presqu'impossible de la supporter. Un soldat qui était présent, mu par un martial enthousiasme au moment de l'ouverture du cercueil, se précipita sur le corps du vainqueur de la ligue; et, après un long silence d'admiration, il tira son sabre, lui coupa respectueusement une longue mèche de sa barbe, qui était encore fraîche, s'écria en même tems, en termes énergiques et vraiment militaires : *Et moi aussi, je suis soldat français : désormais je n'aurai plus d'autre moustache*, en plaçant cette mèche précieuse sur sa lèvre supérieure. *Maintenant*, dit-il, *je suis sûr de vaincre les ennemis de la France; et je marche à la victoire*. Il se retira.

(N° 115.) Statue, en marbre blanc, de Claude-Catherine de Clermont-Tonnerre, épouse du duc de Retz, mort en 1603; protectrice des sciences et belles-lettres qu'elle possédait éminemment : elle remporta sur le chancelier Birague le prix d'un discours qu'elle fit et prononça en latin. Elle a été sculptée par Prieur, qui l'a représentée à genoux devant un prie-dieu. Cette statue est supportée par quatre colonnes de vert de mer, provenant d'un tombeau que l'on avait érigé à la famille Boucherat, il a été détruit. Le bas-relief, en albâtre, que l'on voit au bas, est de Pilon, et représente Jésus au jardin des Olives; le socle, qui porte un lion chimérique, est orné aussi d'un bas-relief très-délicatement sculpté en albâtre, et de quatre médaillons bronzés, représentant Cosme de Médicis, grand duc de Toscane, mort en 1574; Ferdinand II, successeur de Cosme, mort en 1668, et de Léon-Baptiste Alberti, architecte et chanoine de Florence, mort en 1550 : il fut considéré comme un des restaurateurs de l'architecture, dont il possédait également la pratique et la théorie. On ignore l'année de sa naissance. L'autre représente une allégorie. Au dessus de ce monument on voit un bas-relief en pierre de Tonnerre, représentant Jésus-Christ au tombeau. (*Voyez* le N° 133.) (1).

(N° 116.) La statue en pied, du roi Henri IV, exécutée en marbre, par Barthélemy Prieur, posée sur un piédestal orné des quatre figures de bronze qui décoraient la statue équestre de ce prince, que l'on voyait à la pointe du Pont-Neuf, laquelle fut abattue par le peuple le 11 août 1792. Ces belles figures, représentant des esclaves, sont de *Francavilla*, sculpteur français. Francheville italianisa son nom lors de son séjour à Florence (2).

(N° 177.) Statue, en marbre et à genoux, de Pierre de Gondi,

---

(1) Ce fut cette femme célèbre qui répondit en latin, pour Catherine de Médicis, aux ambassadeurs de Pologne, qui apportaient à son fils le décret d'élection à cette couronne; quoiqu'elle n'eût eu qu'un jour pour se préparer à répondre à ces ambassadeurs, son discours remporta le prix d'une commune voix sur ceux du chancelier Birague et du comte de Chiverni, qui avaient aussi répondu, le premier, pour le roi Charles IX, et l'autre pour le duc d'Anjou ».

(2) Dargenville, dans un ouvrage sur les *Curiosites de Paris*, regarde la statue de Henri IV, que l'on voit ici, comme un morceau fait en 1598, et comme un ouvrage médiocre; il s'exprime ainsi : ce monument, de l'enfance de la sculpture française (il avait oublié qu'à cette époque nous avions eu en sculpteurs habiles, Juste, Jean Cousin, Jean Goujon et Germain Pilon), serait peu fait pour nous frapper et nous séduire, si on le considérait en lui-même. » Cependant les yeux les moins exercés reconnaissent le ciseau de Prieur et le style du seizième siècle.

évêque de Paris et cardinal, mort en 1616, âgé de quatre-vingt-quatre ans. Cette statue médiocre est placée sur un entablement posé sur quatre colonnes de marbre noir, au milieu desquelles on voit un grand cénotaphe de pareil marbre.

(N° 118.) La statue, en marbre blanc, de Diane de France, duchesse d'Angoulême, fille naturelle de Henri II, représentée à genoux, par Boudin, morte en 1619. Ce monument était placé dans l'église des Minimes, où cette femme avait sa sépulture.

(N° 121.) Une statue en marbre blanc, représentant David, vainqueur de Goliath, exécutée par Pierre *Francavilla*, en 1580. On remarque dans les productions de cet artiste une grande manière de faire, et un goût qu'il avait puisé à Florence. Le piédestal, qui porte cette statue, est composé de six petites caryatides et d'un bas-relief représentant la Samaritaine, et saint Jean prêchant dans le désert : le tout de Germain Pilon. Au dessus de cette statue, on voit un bas-relief représentant la Paix, par Prieur. (*Voyez* le N° 142.)

(N° 122.) Bas-relief en pierre de Tonnerre, représentant le jugement de Susanne. Ce morceau, d'une variété et d'un fini admirable, présente, dans l'espace de quatorze pouces de large sur dix de haut, plus de quarante figures placées sur trois plans. On l'attribue à Jean Regier, sculpteur, né à Saint-Michel en Lorraine; il florissait en 1540 et reçut des leçons de Michel Ange, et fit pour son pays un sépulcre qui attire les regards des curieux et des amateurs.

(N° 124.) Le buste, en marbre de Pentelie, de Jean-Jacques Trivulce, créé maréchal de France par le roi Louis XII, mort à Arpajon en 1518.

NOTE HISTORIQUE SUR TRIVULCE.

Jean-Jacques Trivulce, marquis de Vigevano, est né d'une ancienne famille de Milan, vers l'an 1438. Il fut chassé de sa patrie pour avoir pris parti pour les Guelfes. Trivulce demanda du service au roi de Naples, et passa ensuite à celui de Charles VIII, roi de France, qui s'occupait alors de la conquête de Naples. Il se distingua à la bataille de Fornoue, et reçut des mains même du roi le cordon de Saint-Michel, avec le titre de lieutenant-général de l'armée française en Lombardie. Ce grand général suivit le roi Louis XII dans le Milanais, qui lui donna, en 1500, pour le récompenser de ses importans services, le bâton de maréchal et le gouvernement de Milan. Trivulce, en 1513, ne fut pas aussi heureux devant Navarre. Trahi par Louis de la Trémouille, qui commandait le siége de cette place, qui lui fit faire une fausse démarche, il fut complètement battu. Cependant, en 1515, il rendit de grands services au roi François Ier, à son passage des Alpes, et fit des prodiges de valeur à la bataille de Marignan, qu'il appelait *la bataille des géans*. Les succès signalés de ce grand homme excitèrent la jalousie des courtisans; peu de tems après, François Ier lui causa des chagrins. Le roi eut la faiblesse d'ajouter foi à des discours calomnieux que Lautrec lança contre Trivulce. Le

(N° 125.) Une statue couchée, en marbre blanc, représentant une étude anatomique. Ce morceau, resté à son ébauche, offre de grandes vérités dans ses détails, et une connaissance exacte de l'anatomie. Pilon, son auteur, a réuni dans ce modèle toutes les vérités de la nature, qu'il a su présenter avec beaucoup de grâces dans l'effigie de Henri II, pour l'exécution de laquelle il l'avait fait.

(N° 133.) Jésus-Christ portant sa croix, et Jésus au tombeau, bas-reliefs en pierre de Tonnerre. L'un, placé au dessus du mausolée de l'amiral Chabot, décrit sous le N° 98; et l'autre, au dessus de celui de madame de Clermont-Tonnerre, décrit sous le N° 115. On en ignore l'auteur. Il paraîtrait avoir indiqué à Jean Goujon son style et sa manière de faire, que ce dernier a portés au plus haut point de perfection. (*Voyez*, dans la salle du quinzième siècle, les quatre bas-reliefs du même auteur, placés, dans la partie circulaire de cette salle.)

(N° 137.) Modèles en plâtre de plusieurs bas-reliefs de la fontaine des Innocens, par Jean Goujon, représentant deux nymphes et Vénus sur les eaux. Au dessous on voit quatre petits bas-reliefs du même auteur, représentant plusieurs allégories sur Vénus. Ces beaux bas-reliefs, qui décoraient la porte Saint-Antoine, ont été restaurés avec beaucoup de talent par M. Daujon, sculpteur distingué (1).

(N° 146.) Monument érigé à Charles-Quint, mort en 1558, où l'on voit son médaillon en bronze, orné de mascarons et autres ornemens, par Jean Cousin. Dans les bas-reliefs placés dans le soubassement de ce monument, on voit François Ier à cheval.

---

maréchal, à l'âge de quatre-vingts ans, traversa les Alpes en hiver pour venir à la cour se justifier. Peu satisfait de l'accueil du roi, il quitta brusquement la cour, et se retira à Châtre, aujourd'hui Arpajon. Cependant le roi, fâché d'avoir éloigné de sa personne un si grand homme, fit les premières démarches pour l'engager à revenir à la cour. Le maréchal répondit à l'envoyé de François Ier: *Il n'est plus tems. Le dédain que m'a témoigné le roi, et mon esprit, ont fait leur opération; je suis mort.* Il mourut en effet peu de tems après, et ordonna qu'on gravât sur sa tombe cette courte épitaphe : *Hic quiescit qui nunquam quievit.*

(1) *Inscription proposée en 1781, pour la fontaine des Innocens, lorsque le cimetière fut converti en marché.*

Quæ loca flebilibus squabellant fœda sepulchris,
Suppeditant lautas civibus ecce dapes.
Hinc pete quod rapidæ tibi det producere vitæ.
Tempora : supremam sed meditare diem.

J. Ph. Jannet.

(N° 147.) Médaillon en marbre blanc, représentant Jean Calvin, littérateur célèbre et réformateur de la religion chrétienne; il est né à Noyon en 1509, et mort à Genève en 1564.

(N° 148) Guillaume Frœlich, grand capitaine, né à Soleure en 1522, mort à Paris en 1562. L'auteur de ce buste est inconnu. Frœlich se couvrit de gloire, en 1544, à la bataille gagnée par les Français sur les Espagnols, près Cerisoles, village de Piémont. Il fut enterré dans l'église des Cordeliers de Paris.

(N° 562.) Buste en bronze de Martin Fréminet, peintre des rois Henri III et Henri IV; par Francheville. Martin Freminet, peintre célèbre, né à Paris en 1567, y mourut en 1619. Il perfectionna son art en Italie, où il resta pendant quinze ans. Il étudia plus particulièrement Michel Ange et Parmesan. A son retour en France, il peignit la chapelle de Fontainebleau. Son dessin est vigoureux, sa manière grande et savante. Ses connaissances dans l'anatomie, dans l'architecture et dans la perspective, lui donnèrent beaucoup d'avantage sur les autres peintres ses contemporains. Il reçut des mains du roi le cordon de Saint-Michel. Son buste a été tiré de l'abbaye de Barbeau, où ce peintre avait un mausolée.

N° 151. Médaillon, en marbre blanc, représentant le buste de François Rabelais, poète français et curé de Meudon, né vers 1483, et mort en 1553 (1).

N° 152. Deux bustes, en marbre blanc, représentant, l'un François de Montholon, garde des sceaux, mort en 1590; et l'autre,

---

NOTE HISTORIQUE SUR RABELAIS.

(1) Rabelais, né à Chinon en Tourraine, passait pour l'un des hommes les plus instruits de son tems; il joignait à la connaissance des langues une profonde érudition, un esprit fin et satirique; il fit ses études dans un couvent de cordeliers, où il reçut les ordres; peu satisfait de son état, il passa dans l'ordre de Saint-Benoît; il se lassa bientôt de la vie monastique, abandonna le cloître pour aller à Montpellier étudier la médecine, et s'y faire recevoir docteur. Bientôt il obtint une chaire, et se distingua d'une manière brillante dans cet art. En 1531, le chancelier Duprat le chargea d'une ambassade à Rome, où il déploya les talens d'un grand politique et tout le charme d'un homme instruit et spirituel. Le pape, satisfait de sa conduite, lui donna 1° une bulle d'absolution de tous ses péchés; 2° une autre bulle de translation dans l'abbaye de Saint-Maur-les-Fossés, dont on allait faire un chapitre. Ainsi Rabelais devint, de cordelier bénédictin, de bénédictin médecin, de médecin ambassadeur, d'ambassadeur chanoine, et de chanoine curé. En 1545, on lui donna la cure de Meudon, où il vécut en vrai philosophe; il fut à la fois le pasteur et le médecin de sa paroisse. Ce fut là qu'il mit la dernière main à son *Pentagruel;* il mourut dit-on, à soixante-dix ans, en plaisantant un de ses confrères qui lui offrait officieusement le viatique; il a été inhumé à Paris dans le cimetière de la paroisse Saint-Paul.

Jacques de Montholon, fils du président, mort en 1622. Ce dernier a publié un ouvrage sur les plaidoyers. Tous deux avaient leur sépulture dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Nº 464. Le buste, en marbre, de Dominique Sarrède de Vic d'Ermenonville, sergent de bataille, successivement gouverneur de Calais, et ensuite d'Amiens, lors de sa reprise par Henri IV, en 1571. Sarrède s'est distingué à la bataille d'Ivry, où il eut la jambe emportée d'un boulet. Son amour pour Henri IV était si grand, que, passant par la rue de la Ferronnerie, deux jours après la perte de ce prince, il y fut saisi d'une telle douleur, qu'il en tomba presque mort sur la place même, et en expira le lendemain (1).

Nº 466. La statue, en marbre, et à genoux, de Diane de Poitiers, femme célèbre par ses amours et par son talent à manier les affaires du gouvernement, morte en 1566, posée sur un sarcophage de marbre noir, et porté par quatre têtes de sphynx, le tout posé sur un piédestal supporté par quatre figures de femme. (2) Ce

---

(1) On érigea à ce brave militaire un tombeau à Ermenonville, avec ses armes, dont on fit un trophée. On lit au bas l'inscription suivante :

En ce bocage où ton laurier repose
  Sur le joli myrte d'amour,
  Ton fidèle sujet dépose
  Ses armes à toi pour toujours.
  O mon cher, mon bien aimé maître!
  J'ai déjà, sous ton étendard,
  Perdu de mes membres le quart;
  Te voue ici mon restant être.
Que si d'un pied marche trop lent pour toi,
  Point ne faudroit meilleur aide;
  Car, pour combattre pour son roi,
  L'amour fera voler *Sarrède*.

(2) Ce tombeau, dont j'ai acheté les débris à Anet, était dans un tel état d'abandon que les animaux les plus vils paissaient dedans ; il vient d'être restauré sur mes dessins. N'ayant pu me procurer le prie-dieu qui était devant Diane, j'ai posé près d'elle un chien, symbole de la fidélité, conservant le flambeau de l'Amour, et plus loin on voit l'Amour assis sur des volumes, écrivant l'histoire de cette femme illustre. J'ai élevé ce monument sur un piédestal que j'ai fait supporter par quatre nymphes. Pilon, leur auteur, a mis de la grâce et du goût dans l'invention et l'exécution de ces figures qu'il avait sculptées en bois.

Les émaux que j'ai introduits dans ce piédestal conviennent parfaitement, puisque, d'un côté, on y voit François Ier, et de l'autre Henri II à genoux devant Diane de Poitiers, entourées de lacs et chiffres amoureux dont il faisait orner tous les monumens érigés par ses ordres. Sur le devant, on voit encore Henri II, sous la figure de saint Paul, et sur l'autre face, l'amiral Chabot. Les émaux placés dans le socle représentent des sujets de dévotion, exécutés d'après Raphaël.

beau monument était placé à Anet dans une chapelle que Diane de Poitiers avait fait bâtir près de son château.

Le piédestal qui porte la statue de cette femme célèbre est orné de quatre figures de femmes légèrement drapées et sculptées en bois, de la main même de Germain Pilon. Il est également enrichi de tableaux en émail de la plus grande beauté. Les deux grands tableaux dont nous parlons ont été ordonnés par les rois François Ier et Henri II. Ces émaux sont de la fabrique de Léonard le Limousin, peints en 1553, d'après les dessins de Primatice. Ils représentent la Passion de Jésus-Christ, divisée en plusieurs sujets: au bas du premier tableau on voit en pied les portraits de François Ier et de Claude de France sa femme, et au bas de l'autre, ceux de Henri II et de Diane de Poitiers. Les compositions de ces tableaux sont grandes, bien distribuées, et ordonnées tout-à-fait dans le goût de Raphaël, surtout les médaillons représentant Jésus-Christ porté au tombeau, et Jésus portant sa croix. Les deux grands médaillons tiennent plus au style et aux dessins de Jules Romain. Les deux autres tableaux sont aussi de Léonard qui les a fait d'après les dessins de Janet, célèbre peintre de ce temslà. Ils représentent saint Paul et saint Thomas: on voit le profil du roi Henri II; dans l'un est le portrait de l'amiral Chabot vu de face, dans l'autre, par abréviation, on lit audessus de chacune des figures saint *Pau* et saint *Tho*. On pense que ce qui manque de cette collection représentait les personnages les plus marquans de la cour de Henri II.

NOTE HISTORIQUE SUR DIANE DE POITIERS.

La beauté de Diane de Poitiers, l'excellence de son esprit et la sagacité de son jugement l'avaient déjà rendu célèbre. En s'approchant du roi qui l'aimait éperduement, elle devint son conseil particulier; et les affaires publiques, en très-peu de tems, se ressentirent de sa haute intelligence. *Le règne de Henri II fut celui de Diane de Poitiers*. De ce moment, tous les yeux se tournèrent vers cette princesse; les courtisans fixés à la cour, par sa grâce, sa beauté, et plus encore par la tournure agréable de son esprit, semblaient envier le sort du roi. Chacun, attiré auprès d'elle par des manières nobles et décentes, briguait l'honneur de lui servir d'écuyer. Les palais, les maisons particulières, les armures, les meubles, les ustensiles propres aux usages domestiques, les églises, furent ornés de chiffres amoureux, et retraçaient, aux yeux des voyageurs, les sentimens du roi pour une femme qui méritait toute son affection. Le beau château d'Ecouën, bâti par Jean Bullan, les églises de Magny, de Gisors, de Nogent-sur-Seine, le Louvre, etc., etc., sont encore revêtus des caractères symboliques de la déesse de la chasse, et des chiffres enlacés de Diane de Poitiers et de Henri II. « Le roi voulait, dit Mézerai, qu'on vît partout, dans les tournois, sur ses ameublemens, dans ses devises, et même sur les frontispices de ses bâtimens royaux, un croissant, des arcs et des flèches qui étaient le symbole de Diane ». Les historiens s'accordent à dire que Diane de Poitiers avait reçu de la nature les charmes de la figure et ceux de l'esprit. (*Voyez* la pièce de vers, composée par Diane, que nous avons donnée, page 157).

(N° 467.) Un groupe, en marbre blanc, représentant Diane de Poitiers, sous la figure de la déesse de la chasse. Diane, appuyée sur un cerf, et accompagnée de ses chiens Procion et Sirius, est posée sur une espèce de vaisseau aussi de marbre, orné d'écrevisses, de crabes, de chiffres de Diane de Poitiers et de Henri II, et des emblèmes les plus galans; le tout composé, exécuté avec beaucoup de recherches et de talens. Le vaisseau, originairement était groupé de quatre lévriers en bronze, qui ont été fondus, portés par un support en marbre blanc, ornés de petites arcades décorées de petites têtes de lion en bronze, fondues sur des modèles de Goujon. Un dessin vigoureux et du plus grand style, et une exécution ferme, concourent à l'ensemble de ce morceau magnifique que l'on croit entièrement du ciseau de Jean Goujon, qui l'avait composé pour servir de fontaine dans le parc de Diane de Poitiers à Anet.

(N° 469.) Monument érigé à Philibert de Lorme, architecte célèbre, né à Lyon dans le commencement du seizième siècle, et mort en 1570, après avoir laissé des monumens d'architecture fort estimés, et un ouvrage sur la pratique de son art et sur la coupe des charpentes.

(N° 469 *bis.*) Monument élevé à la mémoire de Jean Bullant, sculpteur et architecte particulier du connétable Anne de Montmorency. Sur un piédestal en marbre blanc, sont deux génies debout, sculptés en albâtre par Germain Pilon, soutenant une inscription en forme de cœur, gravée sur un marbre campan rouge, et ainsi conçue : *A la mémoire de Jean Bullant, sculpteur et architecte français, mort en* 1578; au dessus on voit le buste de cet artiste, sculpté en marbre blanc avec cette légende : *Il s'éleva par la force de son génie.* Ce qui suit est gravé sur le piédestal : *Jean Bullant a bâti le beau château d'Ecouën et plusieurs palais pour Anne de Montmorency, connétable de France.* On attribue au talent de Jean Bullant une partie du château des Tuileries et la colonne de Médicis qui se voit encore aujourd'hui à la Halle-au-Blé : elle fut élevée en 1572 pour servir à des observations astronomiques; on en a fait depuis une fontaine publique.

(N° 160.) Cénotaphe qui fut érigé dans l'église des Grands-Augustins, à Gui du Faur, seigneur de Pibrac, président à mortier du parlement de Paris, mort en 1568, âgé de soixante ans. On voit un marbre sur lequel est gravé l'abrégé de sa vie en latin, et des quatrains en vers français (1).

---

(1) Gui du Faur fut député aux Etats d'Orléans, en 1560; Charles IX lui donna ensuite le titre d'ambassadeur au Concile de Trente. S'étant distingué

(N° 541.) La statue du chancelier de Lhospital, posée sur un cénotaphe, dans lequel on voit dans le soubassement un bas-relief en marbre, représentant le jugement de Salomon, sujet bien applicable à ce vertueux magistrat. On voit dans l'arrière-corps du monument le buste en marbre de Michel Hurault, son fils, qui est accompagné de deux génies en albâtre, sculptés par Germain Pilon. Michel de Lhospital avait sa sépulture dans l'église paroissiale de Chamouteux, village situé près son château. Au dessous du couronnement du mausolée, on lit la devise que Lhospital avait prise :

Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinæ.

(N° 542.) Une cuvette, de forme antique, et son pied, en marbre blanc, décoré d'arabesques, de mascarons et des ornemens les plus précieux. Ce beau monument, fait en 1510, n'est qu'une partie de la fontaine magnifique que Georges d'Amboise, *le Médicis de la France*, avait fait sculpter pour décorer la principale cour de son palais. Le tuyau qui formait le jet d'eau, a été remplacé par une petite figure en bronze, du même tems, représentant une baigneuse. M. Mazetti, marbrier et propriétaire du monument, du consentement du ministre, a bien voulu l'échanger contre de mauvaises figures de marbre.

(N° 544.) Fragment d'un monument d'architecture, d'ordre composite, orné de colonnes, de quatre niches garnies de leurs figures, sculptées en marbre blanc, représentant Bacchus enfant, Diane, Vénus pudique et Cérès; de frises, de bas-reliefs et d'allégories relatives à la chasse, faisant allusion à Diane de Poitiers, dont on remarque les chiffres dans plusieurs endroits. Ce beau monument, exécuté sur les dessins de Philibert de Lorme, servait originairement de clôture à la cour qui précède l'église

---

dans plusieurs occasions, le chancelier de Lhospital le fit nommer avocat-général au parlement de Paris, en 1565. Après s'être montré avec éclat, il suivit le duc d'Anjou en Pologne, répondit pour lui dans les harangues. Ce prince lâche, fuyant secrètement de la Pologne, et abandonnant ses sujets, laissa Pibrac à Cracovie, qui fut exposé à la fureur des Polonais, qui voulaient se venger sur lui de la fuite du duc d'Anjou.

Voici le premier des quatrains que l'on a gravés sur le tombeau de Pibrac.

QUATRAINS.

Dieu tout premier, puis père et mère honore,
Sois juste et droit, et en toute saison;
De l'innocent prends en main la raison,
Car Dieu te doit là haut juger encore.

paroissiale de Nogent-sur-Seine, qui fut restauré en partie par les ordres de Henri II, à la sollicitation de Diane de Poitiers (1).

(N° 545.) Les statues, en pierre de liais, et couchées, de Louis de Rouville, grand veneur de France, mort en 1527, et de Coësme sa femme, posée sur un cénotaphe, aussi de pierre, composé de petites arcades décorées d'arabesques : le tout provenant de l'abbaye de Bon-Port, où ils avaient été enterrés.

En 1519, François Ier institua Louis de Rouville, grand-maître des eaux et forêts de Normandie, et il le fit, en 1520, lieutenant-général de cette province, ainsi qu'il était mentionné dans l'épitaphe qui ornait son tombeau.

(N° 546.) Monument érigé par Théobald Desportes à la mémoire de son frère Philippe Desportes, célèbre poëte français, et l'un des abbés de l'abbaye de Bon-Port.

Une colonne de marbre noir et blanc, dit *grand antique*, d'un seul morceau, ornée de sa base et de son chapiteau, s'élevant sur un piédestal de marbre blanc, chargé d'ornemens et d'un médaillon en bronze, représentant Philippe Desportes, est tout ce qui compose le monument simple qui fut érigé au plus aimable poète de ce tems-là, dans son abbaye de Bon-Port, où il fut enterré.

---

(1) On lit encore sur un marbre placé dans les soubassemens de l'église de Nogent, cette inscription :

Cette église fut fondée et commencée l'an 1421 ; *les fondemens, pour agrandir la nef, furent jetés l'an* 1500, *et continués sous les règnes de Henri II et de Catherine de Médicis.*

En 1786, environ, l'intendant des finances, M. de Boulogne, possesseur d'un magnifique parc à une lieue de la ville, dans un hameau nommé *la Chapelle*, en fit la demande aux habitans de Nogent, pour le placer dans son jardin pittoresque en forme de ruine. Il l'obtint pour une grille qu'il fit poser à la place. Cette maison fut vendue. Admirant dans ce beau lieu la composition, la finesse du travail et la couleur riche de ce monument, qui rappelle, sous tous les rapports, les ruines antiques, j'osai le demander à M. Audrianne, son propriétaire; il s'en dessaisit en ma faveur, et il me proposa, avec un désintéressement peu ordinaire, tous les monumens qui ornent son parc.

NOTE HISTORIQUE SUR DESPORTES.

Philippe Desportes, né à Chartres en 1545, d'un bourgeois de cette ville, s'éleva par son propre mérite : Charles IX se l'attacha particulièrement; il suivit Henri III en Pologne, et prit, à son retour en France, parti pour la Ligue, par attachement pour le duc de Joyeuse, auquel il était redevable de sa fortune. Cependant, après avoir considérablement contribué à faire rentrer les Normands dans l'obéissance, il obtint les bonnes grâces de Henri IV, qui le combla

(N° 531.) Épitaphe, en pierre et en marbre, ornée de deux petits génies, élevés en l'honneur de Remi Belleau, poète français, né à Nogent-le-Rotrou, mort à Paris le 6 mars 1577. Ronsard lui fit cette épitaphe qui était placée dans l'église des Grands-Augustins au dessus de sa tombe.

Ne taillez, mains industrieuses,
Des pierres pour couvrir Belleau,
Lui-même a basti son tombeau
Dedans ses pierres précieuses.

On voit dans ce quatrain que Ronsard fait allusion au meilleur poème de Belleau, intitulé : *De la nature et diversité des pierres précieuses.*

(N°s 138 et 139.) Bustes, à mi-corps et en marbre blanc, de Nicolas de Grimonville, baron de l'Archant, capitaine des gardes des rois Henri III et Henri IV, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, mort d'une blessure qu'il reçut au talon, étant au siége de Rouen en 1592, et de Diane de Vivone, sa femme, fille de François de Vivone de la Chataigneraye, qui fut tué par Guy Chabot comte de Jarnac, dans le fameux combat qui se fit, en présence du roi Henri II, dans le parc de Saint-Germain-en-Laye, le 10 juillet 1547. Jarnac soutint rigoureusement le

---

de biens; il mourut dans son abbaye de Bon-Port le 5 octobre 1606. Desportes, plus philosophe que religieux, fit des poésies érotiques qui sont fort estimées. On croit que ce fut Diane de Cossé-Brissac, sa première maîtresse, qui lui inspira du goût pour la poésie. Cette charmante femme, surprise avec son amant, fut tuée par son mari dans un accès de fureur. Hypolite et Cléonice, aussi maîtresses de Desportes, fortifièrent son goût pour la poésie légère, genre auquel il s'adonna entièrement. Desportes, revetu d'une grande considération, et d'un mérite éminent, conservait une modestie rare au milieu des honneurs; il épura la langue, et en supprima un mauvais goût de latinisme qui régnait alors, et qui avait été mis à la mode par Ronsard.

Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaud.

BOILEAU.

L'abbaye de Bon-Port, de l'ordre de Citeaux, était fort ancienne; elle était située dans le département de l'Eure, à une demi-lieue de Pont-de-Larche, petite ville baignée par les bords de la Seine.

Richard Ier, roi d'Angleterre, est regardé comme le fondateur de ce monastère; Philippe II, et depuis Louis IX, confirmèrent la fondation de l'abbaye de Bon-Port, et contribuèrent à son agrandissement et à son embellissement. (Cette belle maison a été vendue depuis à M. de Lafolie, qui a bien voulu me céder les monumens dont je viens de parler.)

combat ; et, après plusieurs assauts réitérés, d'un coup de revers il coupa le jaret à son adversaire qui tomba. Depuis, le coup du comte de Jarnac a passé en proverbe ; pour signifier une ruse, un retour imprévu de la part d'un ennemi, on dit : *faire un coup de Jarnac*, *donner un coup de Jarnac*. Ce duel fut le dernier publiquement autorisé par le roi.

(N° 162.) Statue couchée, en marbre blanc, représentant Guillaume de Dowglas, dix-huitième du nom, qualifié dans son épitaphe de marbre noir qui a été brisée, lord, comte d'Anguse, pair et premier prince d'Ecosse : l'auteur de cette statue, qui est inconnu, a représenté ce guerrier armé de pied en cap. Guillaume de Dowglas, né en 1594, mourut à Paris le 3 mars 1611. Il s'était attaché à l'étude des antiquités d'Ecosse, et composa une histoire généalogique des Dowglas et des Stuart. Dans un voyage qu'il fit en France, sous le règne du roi Henri III, il embrassa la religion catholique, et mourut, dit le père Anselme, en odeur de sainteté. Ce monument, qui avait beaucoup souffert par les dégradations commises dans les églises en 1793, a été restauré tel qu'on le voit ici avec les débris d'une chapelle qui était dans l'église Saint-Medéric (1).

(N° 163.) Statue, en marbre blanc, de Louis de la Trémouille, lieutenant-général en Poitou, mort en 1613, âgé de vingt-sept ans. Il est représenté à genoux, et cuirassé. Cette statue a été tirée des Célestins, où la famille de la Trémouille avait une sépulture.

(N° 164.) Statue, en marbre blanc, de Claude de l'Aubes-

---

(1) Cette chapelle, d'une architecture pure et d'un style fin et agréable, composée de trois ordres l'un sur l'autre, ornés de dorures et de bas-reliefs du meilleur goût, a été dessinée et sculptée par Pierre Berton, ainsi que le constate une inscription ainsi conçue, trouvée sur le chapiteau de la colonne du premier ordre : *Pierre Berton a faict ste besoigne l'an* 1542, *natif de Saint-Quentin*. Le premier ordre est orné d'un grand bas-relief représentant la cène ; le second ordre en contient trois, le premier représente le sacrifice d'Abraham, le second Jésus-Christ au jardin des oliviers, et le troisième la mâne dans le désert. Au dessus on voit un groupe en terre cuite, représentant la Trinité, et des statues debout représentant la Vierge et saint Jean. On croit que l'on a forcé le sculpteur de représenter le Verbe par une colombe qui sort de la bouche du Père éternel qu'il a vêtu d'une chappe, et coîfé d'une tiare pour en faire un pape.

Dans le caveau des Dowglas qui avaient leur sépulture à Saint-Germain-des-Prés, étaient inhumées les personnes ci-après, Anne Spencer, duchessse de Dowglas, d'Hamilton et de Brandon, de Georges Dowglas, colonel ; Jacques ô Rourske de Cousen, baron de Courchamps ; la comtesse de Dumbarton ; Georges de Dowglas, son mari ; et Marguerite Stuart, fille du roi Robert III, et femme d'Archibald Dowglas, duc de Tourraine et comte de Longueville.

pine, femme de Médéric Barbezier, morte en 1613, âgée de soixante-huit ans, célèbre par sa vertu.

Théodoric Sevin, président au parlement, son parent et son ami, fit élever ce monument à cette femme, qu'il fit placer auprès de son époux, dans un sarcophage commun, comme elle l'avait demandé de son vivant (dans l'église des Feuillans, rue Saint-Honoré.)

N° 551. Monument qui avait été érigé à la famille des Villeroy, dans l'église paroissiale de Magny, où cette famille avait une sépulture. On voit dans le milieu la statue, en marbre et à genoux, de Nicolas le Gendre de Neufville, père du suivant, posé sur un cénotaphe en pierre, provenant de Saint-André-des-Arcs; à sa gauche est placée la statue, en marbre et à genoux, de François-Nicolas de Neufville, duc de Villeroy, son fils, et à sa droite celle de Madeleine de l'Aubespine sa femme.

N° 551 *bis*. Monument d'architecture, servant de cheminée, orné de bas-reliefs, représentant deux Victoires, des frises, des masques et deux cariatides; le tout exécuté par Germain Pilon.

Cette belle cheminée, composée à la manière de ce tems-là, est un chef-d'œuvre de l'art pour la perfection du dessin et la précision du travail. Elle décorait le superbe château que les Villeroy, dont nous venons de parler, avaient fait construire près Mennecy.

NOTE HISTORIQUE SUR LA FAMILLE DES VILLEROY.

François-Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, conseiller et secrétaire d'état, fut employé par Catherine de Médicis dans les affaires les plus délicates à traiter et les plus importantes pour la chose publique. Dès l'âge de dix-huit ans, il s'était acquis, par son mérite, une grande réputation et la plus haute estime. En 1567 (il avait vingt-quatre ans) Charles IX lui donna la charge de secrétaire d'état, qu'il exerça sous les rois Henri III, Henri IV, et même sous Louis XIII, auquel il rendit les plus grands services. Il mourut à Rouen, en 1617, à l'âge de soixante-quatorze ans, pendant qu'on y tenait une assemblée des États. Nous avons de lui des Mémoires sur la Jurisprudence, qui sont fort estimés. On disait de lui : Villeroy, habile politique, ministre appliqué, humain, ennemi de la flatterie et des flatteurs, protecteur zélé des gens de bien et des gens de lettres, ami fidèle, bon père, bon mari, maître généreux : il fut le modèle des bons citoyens.

Madeleine de l'Aubespine, sa femme, mourut à Villeroy, en 1596.

Cette femme savante, dont la beauté était le plus bel ornement de la cour de Charles IX, se rendit célèbre par son esprit. Nous avons d'elle une traduction des *Epitres d'Ovide*, et plusieurs pièces de vers fort estimées. On lui attribue aussi des tragédies qui nous sont inconnues, puisqu'elles n'ont pas été imprimées. Ronsard a fait son éloge; et Bertaud, évêque de Séez, composa son épitaphe, qui a été totalement brisée, et dont je n'ai pu trouver aucuns vestiges.

En plaçant ce monument dans la salle d'introduction du Musée, nous avons cru devoir le rendre à son état primitif. Cette cheminée est ornée d'un beau buste, en marbre, représentant l'amiral de Coligny.

N° 165 et 166. Statue, en marbre blanc, de Jacques-Auguste de Thou, historien célèbre, mort en 1617. On voit près de lui les statues, en marbre blanc, de Marie Barbançon de Cany, et de Gasparde de la Châtre, sa seconde femme, exécutées par Prieur et François Anguier (1).

N° 471. La statue, en marbre blanc et à genoux, de Louis XI, mort en 1423, revêtu de l'ordre de Saint-Michel, et posé sur un piédestal groupé par quatre petits génies, aussi de marbre blanc, soutenant des écussons : devant cette figure on voit un coussin servant de prie-dieu, qui porte un livre sur lequel est posé le bonnet que Louis XI avait affectionné, et sur lequel il portait sa

---

(1) Lors de la démolition de l'église Saint-André-des-Arcs, le ministre de l'intérieur, Chaptal, a autorisé l'acquisition d'une partie de l'ancienne chapelle de cette famille qui l'avait fait orner et sculpter par les frères Anguier. On voit dans le milieu de cette décoration précieuse, et dans un renfoncement circulaire, à la manière du tems, le buste de Christophe de Thou. Le bas-relief, en bronze, qui orne le sarcophage qui porte la statue de cet historien célèbre, représente la Muse de l'Histoire occupée à tracer les hauts faits de sa vie, tandis que les génies qui l'accompagnent s'occupent des beaux-arts. Christophe de Thou, seigneur de Bonneuil, etc., premier président au parlement de Paris, mort en 1584, servit avec courage Henri II, Charles IX et Henri III qui le pleura amèrement, et lui fit des obsèques solennelles.

NOTE HISTORIQUE SUR LOUIS XI.

Ce monument a été mutilé avec fureur par les habitans des environs de Cléry, la tête, qui est un chef-d'œuvre pour son expression vraie et son exécution soignée, a été décolée et coupée en trois parties ; après de longues recherches, ayant pu réunir tous les débris qui composaient ce monument, il a été restauré avec le plus grand soin. On a introduit dans sa composition quatre colonnes de marbre de Pentélie, dont deux sont veinées de bleu, et les deux autres à petites mouches, et d'un gris foncé ; quatre émaux ovales, peints en grisailles, représentant la Force, la Justice, la Prudence et la Tempérance, décorent la frise. Dans le milieu des colonnes on voit un socle de marbre noir sur lequel sont posés le casque et les gantelets de ce prince et un cor dont il se servait pour la chasse. Dans la frise on lit ce qui suit : *Immensi tremor Oceani*, devise qu'il donna à l'ordre de Saint-Michel, dont il fut le fondateur en 1469 ; et plus bas on lit : *Etiam post funera terret.*

On dit encore à Cléry, que le sculpteur, après avoir terminé ce monument, étant peu satisfait de son salaire, déroba une lampe d'argent qui était suspendue dans l'église, et que peu de tems après il fut exécuté à Orléans.

Il paraît certain que le tombeau que l'on voit ici, n'est qu'une imitation de celui qui fut érigé à ce prince, suivant le programme qu'il en avait donné lui-même, ainsi que nous l'apprend Vély, tome XIX, page 65. C'est ce qui m'a autorisé à placer cette statue à cet ordre de date, qui est celle de son exécution.

N° 170. Statue, en marbre blanc, d'une femme à genoux, représentant Charlotte-Catherine de la Trémouille, femme de Henri de Bourbon Condé, morte en 1629, âgée de soixante un ans, accusée d'avoir fait empoisonner son mari, et depuis innocentée par le parlement de Paris, qui rendit un arrêt en sa faveur. Cette statue, remarquée pour la vérité de la ressemblance, paraît être d'un élève de Germain Pilon.

N° 171. Statue, en marbre blanc, de Raymond Phélippeaux, conseiller et secrétaire d'Etat sous Louis XIII mort en 1629, représenté à genoux, vêtu du costume civil de ce tems.

N° 174. Le célèbre groupe en marbre, d'après les dessins de Lebrun, formant le mausolée d'Armand du Plessis, cardinal de Richelieu, mort en 1642, chef-d'œuvre de Girardon, ayant dans son soubassement quatorze pieds de long sur cinq pieds neuf pouces de large, et formé de la statue principale dans les proportions de six pieds; de deux figures de femmes symboliques, proportion de cinq pieds trois pouces : l'une représente la Religion, et l'autre l'Histoire, et de deux Génies, proportion de deux pieds et demi. Voici l'inscription qui fut déposée sur ce monument (1).

Magnum disputandi argumentum.

N° 176. Mausolée érigé à la famille de Gèvres. D'abord, on voit la statue, à genoux et en marbre, de Louis Potier, marquis de Gèvres, fils de René et de Marguerite de Luxembourg, représenté à genoux, et armé de pied en cap. Ce héros est mort, en août 1643, âgé de trente-deux ans, enseveli sous les ruines d'un bastion renversé par une mine. Il avait le corps couvert de trente-deux blessures. On voit ensuite la statue, à genoux, de sa mère, Marguerite de Luxembourg, duchesse de Tresme, morte en 1945; et celle de René Potier, duc de Tresme, son père, mort en 1670. Cette statue seulement est d'Anguier.

---

(1) Cet ouvrage, parfait en sculpture pour son exécution, avait déjà été mutilé par des ennemis des arts, qui avaient eu accès dans la chapelle de la Sorbonne, où il était placé, et depuis par des soldats de l'armée révolutionnaire, qui me blessèrent à la main d'un coup de baïonnette, dont je porte encore la marque, parce que je m'opposais à leur dessin. Le cardinal de Richelieu, que j'ai vu retirer de son cercueil en 1793, offrait, aux regards des curieux, l'ensemble d'une momie sèche et bien conservée. La dissolution n'avait point altéré ses traits; une couleur livide était répandue sur sa peau; il avait les pommettes saillantes, les lèvres minces, et le poil roux; ses cheveux étaient blanchis par l'âge. Un des suppôts du gouvernement de 1793, croyant venger, dans sa fureur révolutionnaire, les victimes de ce cruel ministre, coupa la tête du squelette de Richelieu, et la montra aux spectateurs qui se trouvaient alors dans l'église de la Sorbonne.

N° 177. Statue couchée, en marbre blanc, de Jacques ô Rourske Cousen, petit-fils de Guillaume Dowglas, dont il est mention au n° 162. Madame de Créqui-Lesdiguières, sa nièce, lui a fait ériger ce monument, sur lequel on lisait cette légende : *Sine metu fuit ô Rourske;* et celle : *Prou de pis, peu de pair, point de plus.*

Il fut tué à l'âge de vingt-quatre ans, dans un combat qui se donna près de Douay, le 22 octobre 1645. Cette statue est de Coyzevox.

N°. 178. Statue, en marbre blanc, de François de la Rochefoucault, cardinal, mort en 1645, exécutée par Philippe Buyster. Le cardinal, à genoux sur un coussin, est accompagné d'un ange à moitié nu, qui lui sert de *caudataire*, ce qui fit dire à Saint-Foix que Buyster avait oublié de donner une livrée à cet enfant. Le tout est posé sur un cénotaphe de marbre noir, qui est supporté par deux consoles décorées de feuilles de vigne très-bien sculptées. Dans le milieu du soubassement, on voit le *Memento mori* sculpté en relief et en marbre blanc, représenté par une tête de mort ailée planant au dessus des conditions de la vie humaine, que le sculpteur a exprimées par les attributs du trône, du sacerdoce, du commerce et de l'agriculture (1).

N° 180. Médaillon, en terre cuite, de Réné Descartes, mort en Suède en 1650, posé sur une espèce de colonne en marbre blanc, sur laquelle on lit l'inscription suivante, faite en français par Gaspard Fieubet, conseiller d'état, mort en 1694.

Descartes, dont tu vois ici la sépulture,
A dessillé les yeux des aveugles mortels;
Et gardant le respect que l'on doit aux autels,
Leur a du monde entier démontré la structure.
Son nom par mille écrits se rendit glorieux;
Son esprit mesurant et la terre et les cieux,
En pénétra l'abîme, en perça les nuages;
Cependant, comme un autre, il cède aux lois du sort,
Lui qui vivrait autant que ses divins ouvrages,
Si le sage pouvait s'affranchir de la mort.

---

(1) Cette allégorie est bien faite pour rappeler aux hommes que la mort frappe indistinctement toutes les classes de la société. Ce trait de Saint-Foix, que je viens de citer, me rappelle l'anecdote suivante, qui mérite d'être citée. Vers 1690, un homme de qualité, nommé Clermont-Tonnerre, évêque de Noyon, trouva plaisant de se faire porter la queue dans les processions et autres cérémonies, par un chanoine de sa cathédrale. Le chapitre s'éleva contre la prétention de *Monseigneur l'évêque*. L'affaire fut portée au parlement. L'avocat Fourcroy, homme célèbre de ce tems-là, qui plaidait pour le chapitre, commença ainsi son plaidoyer : *Messieurs, la queue de monsieur l'évêque de Noyon est une comète dont la maligne influence va se répandre sur toute l'église gallicane, si la cour n'y porte un prompt remède, etc.*

chivolte qui le couronne, on voit deux statues en marbre blanc, du même auteur, représentant la Religion et la Foi.

N° 188. Monument érigé à la mémoire de Henri de Bourbon-Condé, par Perrault, président a la Chambre des comptes en 1663. Ce monument est composé de quatre figures assises, représentant la Foi, la Prudence, la Religion et la Charité; de deux Génies, l'un tenant une épée, et l'autre une table, sur laquelle est une inscription; et de quatorze bas-reliefs. Voici la description de ceux qui méritent d'être remarqués parmi ceux placés entre les deux génies a genoux. On voit Henri de Bourbon, prince de Condé, debout, en habit de guerre, accompagné de Gaston d'Orléans, de Solon, de Platon et de Marc-Aurèle. Arioste, Pétrarque, Michel-Ange, le chancelier Letellier, le cavalier Bernin et Jacques Sarrazin qui suivent ce guerrier; la marche est précédée de plusieurs génies qui forment un concert. Le bas-relief, placé au dessus, représente des soldats marchant à la guerre; ils sont suivis d'un groupe composé de vieillards, d'enfans, de femmes et de jeunes hommes portant des bagages. Les quatre grands bas-reliefs représentent des allégories. On voit le triomphe de la Renommée; la déesse est sur un char d'ivoire qui est traîné par des éléphans, pour exprimer la lenteur de sa marche; Moïse, Aaron, David, Judith et Noé, portant l'arche, l'accompagnent: ensuite on voit le triomphe de la Trinité; ce mystère est représenté par trois jeunes hommes, égaux en taille, en âge et en figure, posant chacun une main sur un triangle qui est placé dans le milieu du groupe; le char d'or qu'ils occupent est traîné par les animaux de l'apocalypse; savoir : l'aigle, le lion, le bœuf et l'homme; sur le devant de la scène, Noé portant l'arche sainte sur son dos; ensuite Moïse, Aaron et saint Jean-Baptiste accompagnant le char. La reine des vierges, armée de son sceptre, saint Pierre, saint Paul, saint André, les autres apôtres de Jésus-Christ, saint François, la Madeleine, sainte Cécile, sainte Claire, sainte Thérèse, etc., suivent le char mystérieux de la Trinité. Le troisième représente le triomphe du tems : ce maître du monde est posé tranquillement sur son char d'airain, qui est traîné par des cerfs, pour exprimer la rapidité avec laquelle il passe; il laisse derrière lui la terre défrichée, des villes en ruines; on voit les fleuves immuables qui conservent encore leurs eaux; le vieillard de toute éternité est précédé d'Adam et Eve, de Noé, de Moïse, de David, etc.; le quatrième représente le triomphe de la mort. On voit un squelette dans l'attitude de lancer un trait, assis sur un char de fer traîné par des taureaux furieux pour exprimer la brutalité de la mort. Dans sa course fougueuse elle renverse indistinctement des enfans, des vieillards, des femmes des adolesceus, des pontifes, des rois, des reines, des évêques et

et des soldats. Les Parques, la peste, la famine, la guerre, l'incendie et le meurtre accompagnent le char de la mort. Les autres bas-reliefs présentent peu d'intérêt ; le tout a été exécuté sur les modèles de Jacques Sarrazin, fondu et ciselé par Perlan et Duval.

N° 474. Ce monument, composé des figures, en pieds, de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, de celle de Louis XIV enfant, et d'un bas-relief en pierre représentant des captifs, le tout composé et exécuté par Simon Guillain, se voyait autrefois à la pointe du Pont-au-Change ; il fut démoli en 1784. Toutes les figures sont de bronze, posées sur un fond de marbre de Flandre. Sur le piédestal de la statue de Louis XIV est cette inscription :

Ce pont a été commencé le 19 *septembre* 1639, *du glorieux règne de Louis-le-Juste, et achevé le* 20 *d'octobre* 1647, *régnant Louis XIV, sous l'heureuse régence de la reine Anne d'Autriche, sa mère.*

N°. 190. Un grand bas-relief en marbre, représentant l'immortalité soutenant le médaillon de Marin Cureau de la Chambre, médecin ordinaire de Louis XIV, et membre de l'académie française, mort en 1669, à soixante-quinze ans. Ce morceau, bien composé, a été exécuté par Tuby, d'après les dessins du cavalier Bernin.

N°. 191. Monument érigé à Jacques de Souvré-Courtenvaux, commandeur de l'Ordre de Malte, mort en 1670. On voit un groupe en marbre blanc, représentant le commandeur à l'article de la mort, et couché près d'un enfant en pleurs, qui le soulève avec peine; (expression parfaitement rendue.) Deux cariatides, en pierre de liais, soutiennent un cénotaphe posé sur quatre têtes de lions, lesquelles couronnent une frise d'un beau travail. Ce monument, précieux pour son exécution, est de Michel Anguier. Jacques Souvré, reçu chevalier de Malte à l'âge de cinq ans, se distingua au siége de Casal en 1630; puis il commanda les galères de France au siége de Porto-Longone : il y acquit beaucoup de gloire. Chargé, par son Ordre, d'ambassades ordinaires et extraordinaires auprès de Louis XIV, il s'en acquitta avec succès. Il fut nommé grand prieur de France en 1667. Après avoir soutenu ce caractère avec beaucoup d'éclat, il mourut en 1770, âgé de soixante-dix ans. Il avait fait bâtir le superbe hôtel du Temple, pour la demeure ordinaire des grands prieurs de France.

(N° 194.) Tombeau de Jean Casimir, roi de Pologne, mort à Nevers en 1672. Balthasar Marsy a représenté ce prince à genoux, abdiquant sa couronne, revêtu d'une chape et des habits sacerdotaux, dans le costume d'un prêtre officiant. Le bas-relief, que l'on voit dans le soubassement du tombeau, représente une bataille donnée en 1661, par le même Casimir, contre les Moscovites en Lithuanie. Ce roi, après avoir abdiqué, vint en France en 1667. Il fut accueilli par Louis XIV,

---

NOTE HISTORIQUE SUR CASIMIR, ROI DE POLOGNE.

(*Extrait du manuscrit de la bibliothèque impériale.*)

Jean-Casimir V, roi de Pologne, était le second fils du roi Sigismond III, et successeur du roi Uladislas, son frère. Ce prince fut d'abord jésuite, cardinal, puis élevé au trône de Pologne, dont il descendit volontairement pour venir en France gouverner les moines de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Martin de Nevers, dont Louis XIV lui accorda les abbayes. Casimir, fatigué des dégoûts qu'il avait éprouvés pendant un règne trop agité, convoqua une diète en 1668 pour faire part de sa résolution, monta pour la dernière fois sur le trône, et prononça le discours suivant, remarquable par la prédiction qu'il renferme; j'ai cru devoir le rapporter ici. Il dit:

« POLONAIS,

» J'ai résolu de mettre un intervalle entre l'agitation du trône et le repos de l'éternité; le moment n'est pas loin où je ne pourrai plus soutenir le poids de la couronne; j'aime mieux le prévenir que d'en être prévenu.

» Il y a deux-cent quatre-vingts ans que ma maison vous gouverne, son règne est passé, le mien expire: fatigué par la guerre, par les conseils et par l'âge, accablé par les travaux et les sollicitudes de vingt-un ans de règne; moi, votre ami et votre père, je remets entre vos mains ce que le monde estime le plus, la couronne, et je choisis pour trône six pieds de terre qui me réuniront à mes pères: en montrant mon tombeau à vos enfans, dites-leur que j'étais le premier dans les combats et le dernier dans la retraite; que j'ai rendu le sceptre à ceux qui me l'avaient donné: ce fut votre amour pour moi qui me plaça au premier rang, et c'est mon amour pour vous qui m'en fait descendre..... Plusieurs calamités vous menacent, Polonais, je les prévois, je les annonce; plût à Dieu que je fusse un faux prophète! *Le Moscovite et le Cosaque se joindront au peuple qui parle leur langage, et s'approprieront le duché de Lithuanie. Les confins de la grande Pologne seront ouverts en Brandebourg, et la Prusse elle-même fera valoir des traités et le droit des armes pour autoriser sa conquête. Parmi ce démembrement, la maison d'Autriche ne laissera pas échapper l'occasion de s'emparer de Cracovie; chacun de nos voisins aimera mieux s'emparer à main armée d'une portion de la Pologne, que d'attendre à posséder peut-être un jour un royaume où le vœu public fait les souverains*..... Adieu, Polonais, adieu..... je vous porte dans mon cœur; la distance des lieux pourra me séparer de la république, mais mon cœur sera toujours avec cette tendre mère, et j'ordonne que mes cendres soient déposées dans son sein. »

qui lui donna l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et autres bénéfices.

(N° 197.) Monument érigé par Charles Lebrun à sa mère, dans l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet. Il a été exécuté sur ses dessins, par Tuby et Colignon. La mère de ce peintre est représentée par une figure en marbre, qui sort du tombeau au son d'une trompette embouchée par un ange.

Cette figure, d'une expression admirable, indique parfaitement l'avidité que cette mère a de jouir de la gloire céleste. Elle est due au talent de Colignon; l'ange est de Tuby.

(N° 198.) Un petit monument, en marbre blanc, représentant la Force qui tient un cœur à la main, élevé à Paul de Gondi, cardinal de Retz, en 1679, par Girardon.

(N° 199.) Monument érigé à Henriette Selincart, femme d'Israël Sylvestre, graveur célèbre, mort en 1680. Charles Lebrun, à qui cette femme était chère, l'a peinte à l'article de la mort, sur un fond de marbre noir. Ce médaillon, sans ornement, était attaché à un pilier de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

(N° 200.) Monument érigé à Jean-Baptiste Colbert, ministre d'État, mort en 1683, qui, à juste titre, avait obtenu le surnom de Mécène français. Ce ministre, représenté à genoux, en marbre blanc, de grandeur naturelle, revêtu des habits de l'ordre du Saint-Esprit, est de l'exécution de Coyzevox. La figure de l'Abondance, qui l'accompagne, est aussi du ciseau de cet artiste. La Fidélité, placée de l'autre côté, est attribuée à Tuby;

Ce discours montre combien l'esprit de ce prince était pénétrant, et les événemens n'ont que trop justifié sa prédiction. Cet homme, dit l'historien moderne de Hongrie, semblait destiné à donner au monde le spectacle bizarre de tous les caprices de la fortune : modeste dans sa retraite, il ne voulut pas qu'on lui donnât à Paris le titre de *Majesté*, qui lui rappelait sa gloire et ses chaînes. Il avait épousé, en 1649, la reine Marie de Gonzague, veuve d'Uladislas, son frère, morte en 1667. Étant en France, et trois mois avant sa mort, Casimir fit un mariage secret, le 14 septembre 1672, avec Françoise Mignot, veuve de Francois de l'Hôpital

L'histoire de cette femme est singulière : d'abord blanchisseuse à Grenoble, elle avait épousé un conseiller au parlement de cette ville, ensuite le maréchal de l'Hôpital, qui gouvernait le Dauphiné; enfin un roi. Tout cela lui avait été prédit, assure Gourville; on avait ajouté qu'elle mourrait pauvre et misérable, c'est ce qui lui arriva; car le roi, son dernier mari, l'avait totalement ruinée. A cela près de son extrême dépense, Casimir fut excellent mari, bon maître, bon ami, guerrier plein de courage; mais il était inappliqué, et manquait de l'activité nécessaire et même indispensable dans un souverain. Fait pour la vie privée, ses vertus ne purent paraître ce qu'elles étaient véritablement, placé dans le tourbillon de la vie publique, et surtout de la cour.

ainsi qu'un ange qui portait un livre. Cet ange a été détruit par des malveillans en 1793.

(N° 201.) Deux statues de femmes, de grandeur naturelle, provenant du tombeau des Castellans, dont elles tiennent les bustes, exécutées par Girardon, avaient été posées en 1683, dans l'église Saint-Germain. Le reste du tombeau a été brisé.

(N° 202.) Monument érigé à Jean-Baptiste Lulli, mort en 1687, exécuté par Cotton. Ce monument est composé d'un cénotaphe de marbre noir, auprès duquel sont adossées deux femmes éplorées. Deux Génies en pleurs élèvent la composition, et sont groupés au bas du buste en bronze de ce musicien célèbre. (Cotton était élève d'Anguier.)

(N° 203.) Monument en marbre, érigé à Charles Lebrun, peintre de l'école française, né à Paris en 1619, et mort en 1690, par Suzanne Butay sa femme, qui le fit placer dans une chapelle de Saint-Nicolas du Chardonnet, où cette famille avait sa sépulture. Ce monument, exécuté par Coysevox, son ami, est d'une composition simple et noble. Devant une pyramide très-élevée et très-haute, on voit le buste de Lebrun, monté sur un soubassement orné de son épitaphe. D'un côté on remarque la Piété qui porte ses regards vers ce buste, et de l'autre la Peinture affligée. Coyzevox a déployé dans cette figure tous les moyens de son art. Il a su réunir la grâce et la noblesse à la sensibilité la plus profonde; sentiment parfaitement opposé à l'expression froide et sévère de la Piété, qu'il a parfaitement sculptée (1).

---

(1) Je rapporte ici son épitaphe telle qu'on la voyait autrefois. Elle a été mutilée en 1793, il m'a été impossible de la faire restaurer entièrement.

A LA MÉMOIRE DE CHARLES LEBRUN,

Ecuyer, sieur de Thionville, premier peintre du roi, directeur des manufactures royales des Gobelins, directeur chancelier de l'academie royale de peinture et de sculpture.

Son génie vaste et supérieur le mit en peu de tems au dessus de tous les peintres de son siècle. Ce fut lui qui forma la célèbre académie de peinture et de sculpture que Louis-le-Grand a depuis honorée de sa royale protection, qui a fourni des peintres et des sculpteurs à toute l'Europe, où elle a toujours tenu le premier rang.

L'académie de dessin de cette superbe Rome, qui avait eu jusqu'à présent l'avantage des beaux-arts sur toutes les autres nations, le reconnut pour son prince en 1676 et 1677. Ce sont ses dessins qui ont répandu le bon goût dans tous les arts; et, sous sa direction, les fameuses manufactures des Gobelins ont fourni les plus précieux meubles et les plus magnifiques ornemens des maisons royales.

Pour marque éternelle de son mérite, Louis-le-Grand le fit son premier

(N° 205.) Un groupe de marbre blanc, sculpté par Girardon; représentant François-Michel Letellier, marquis de Louvois, ministre d'Etat, mort en 1691. L'Histoire, figurée par une femme, qui tient un livre ouvert, semble tourner ses yeux mouillés de larmes vers Louvois, en lui montrant le passage de ce livre où sont rapportées ses opérations dans le Palatinat. On voit au bas de ce monument deux statues en bronze, l'une représentant la Sagesse, par Girardon, et l'autre représentant la Vigilance, par Desjardins.

(N° 206.) Un grand bas-relief représentant Minerve appuyée d'une main sur un lion, et tenant de l'autre le portrait en médaillon de François-Louis de Bourbon, prince de Conti, mort en 1790, sculpté par Girardon.

(N° 207.) Un obélysque dit *le monument de Longueville*, où sont incrustés en marbre blanc, sur quatre faces de marbre noir, des bas-reliefs allégoriques aux sciences, aux arts libéraux et à la guerre. La hauteur de ce beau monument, que l'on avait placé dans l'église des Célestins de Paris, est de treize pieds huit pouces. Deux bas-reliefs en bronze doré, incrustés dans le piédestal de la pyramide; l'un représentant la bataille de Senlis, et l'autre les secours accordés à la ville d'Arques, sont de la plus grande beauté; sur ce dernier, on aperçoit Henri IV à cheval. Quatre petits bas-reliefs, en marbre blanc, décorent le piédestal du monument. On voit l'Abondance, la Justice, la Force, sous l'emblême d'un combat entre un lion et un sanglier,

---

peintre, lui donna des lettres authentiques de noblesse, et le combla de ses bienfaits. Il est né à Paris le 22 mars 1619, et y est mort dans le sein de la piété le 12 février 1690.

Suzanne Butay, sa veuve, après avoir élevé à son illustre époux ce monument de son estime et de sa reconnaissance, l'a rejoint dans le tombeau, le 26 juin 1699.

NOTE HISTORIQUE SUR CHARLES LEBRUN.

Charles Lebrun fonda les académies de peinture de Paris et de Rome; il fut le premier directeur de ces académies, et rendait compte à Colbert de toutes les opérations qui y étaient relatives. Souvent même il suggérait à ce grand ministre les idées les plus favorables aux arts, qu'il se plaisait à mettre à exécution.

Attributions du premier peintre du roi.

On doit à cet artiste toutes les fondations que Colbert fit en faveur des arts. Louis XIV le nomma son premier peintre, avec des attributions qui ont été conservées depuis cette époque à tous ses successeurs; les voici: « Premier peintre, directeur des académies de Paris et de Rome, garde des dessins et des tableaux de Sa Majesté, directeur, pour ce qui concerne les arts, des fêtes publiques, spectacles et manufactures, de la décoration intérieure des bâtimens, et quelquefois aussi des jardins dépendant de la maison du roi.

et la Prudence, par une tête allégorique à deux faces. Les quatre angles du piédestal sont accompagnés de figures représentant la Force, la Justice, la Tempérance et la Prudence : le tout par Michel Anguier. Ce monument, élevé à la mémoire de Henri Ier, duc de Longueville, mort en 1593, a été terminé par ordre d'Anne-Geneviève de Bourbon, duchesse de Longueville, qui le fit servir de mausolée pour Henri II, duc de Longueville, fils du précédent, et son mari, mort en 1663 (1).

---

(1) *De l'obélisque et de la pyramide.*

On a mis trop souvent en doute si l'on doit donner au mausolée de la famille de Longueville le nom de *pyramide* ou celui d'*obélisque*, pour qu'il me soit permis de fixer l'opinion, en rappelant à nos lecteurs la distinction que les anciens établissaient entre ces monumens. En considérant seulement le mausolée de Longueville sous le rapport de sa forme, on doit le voir comme un obélisque enrichi de belles sculptures; mais ensuite si on le voit comme un monument funèbre consacré à la sépulture d'une famille, il prendra nécessairement le nom de *Pyramide*. L'obélisque et la pyramide sont des monumens solaires qui se distinguent en conservant des rapports essentiels dans leur forme, par la dimension, par la construction, et par le motif de l'érection. L'obélisque est fait ordinairement d'une seule masse de porphyre, de granit, de marbre ou de pierre; sa forme est longue et étroite; il s'élève d'une base carrée et monte en diminuant pour se terminer en pointe. La pyramide présente une masse de construction solide beaucoup plus considérable; elle conserve la même forme, se termine en pointe comme l'obélisque; mais elle s'élargit vers sa base, en raison de sa hauteur, puisque sa hauteur, d'après les mesures des pyramides d'Égypte, est calculée sur la largeur de l'une des faces de sa base. La pyramide présente quatre faces orientées sur les quatre points cardinaux du ciel. L'un et l'autre monumens étaient consacrés au soleil. L'obélisque s'employait comme décoration dans les places publiques, ou dans les temples comme monument du culte dont il était l'objet. La pyramide était réservée à l'usage des tombeaux; c'était un véritable mausolée, enfin une chambre sépulcrale, puisqu'on y pratiquait des cavaux, des chambres ou des salons mortuaires, que l'on décorait plus ou moins. Il est donc certain que la pyramide est un monument solaire comme l'obélisque, mais dont l'usage est différent, puisqu'elle est faite en maçonnerie, et qu'elle sert, pour ainsi dire, de toiture aux chambres souterraines destinées à des sépultures. Porphyre dit formellement que la figure pyramidale donnée à l'obélisque est la forme que prend la flamme lorsqu'elle s'élève: C'est, dit-il, ce qui a fait consacrer au soleil et au feu ces sortes de monumens. Pline, en parlant des obélisques, dit que ces monumens étaient consacrés au soleil; leur figure est une image de cet astre bienfaisant; et le mot *pyré*, qui entre dans la composition du mot *pyramide*, est le nom que les Egyptiens donnaient au dieu Soleil. On les chargeait de caractères symboliques et de figures d'animaux, etc.; enfin, la majeure partie des savans est d'accord sur l'ancien usage des *pyramides;* ils prétendent même que la grande pyramde d'Egypte était le *Taphos Osiridis*, ou un des tombeaux d'Osiris. Or, il est bien certain que le mausolée érigé à la famille de Longueville servait de tombeau, de chambre sépulcrale, puisqu'on avait pratiqué dessous un caveau, dans lequel reposaient les corps des personnages de cette famille illustre. On peut donc considérer ce monument comme une *pyramide* et non comme un simple *obélisque*.

(N° 208.) Espèce de colonne triomphale placée au milieu du jardin Elysée. Ce monument composé contient, dans son soubassement, les quatre bas-reliefs de bronze qui ornaient le piédestal de la statue de la place des Victoires, renversée par le peuple en 1792. Le premier bas-relief que l'on voit en face du monument, représente le passage du Rhin par les Français, ayant Louis XIV à leur tête, en 1672. Le second, à la droite du spectateur, représente la paix de Nimègue, signée en 1678. On y voit le roi Louis XIV en pied, qui reçoit les ambassadeurs hollandais. Ce bas-relief est d'autant plus précieux, que les portraits des personnages qui étaient présens sont exacts; on y reconnaît le roi, le grand dauphin, le grand Condé, le chancelier le Tellier, etc. Le suivant représente la conquête de la Franche-Comté en 1668; et le quatrième, le traité de la France avec l'Espagne en 1652. (Ce sujet a été traité allégoriquement.) La statue en bronze, que l'on voit sur la colonne, représente l'Abondance.

(N° 209.) Statue en marbre de Henri de Silly, comte de la Roche-Guion, conseiller d'Etat. Il est représenté à genoux devant un prie-dieu, sur lequel est posé un de ses enfans nouveau né (1).

(N° 214.) Statue en pied, de Louis XIV, exécutée en marbre par Michel Anguier. Pour sacrifier au goût de son tems, cet artiste a blessé les convenances du costume, en donnant à son héros un vêtement romain. Cette remarque peut s'étendre sur une multitude de peintres et de sculpteurs, ses contemporains, qui, comme lui, ont affaibli leurs ouvrages par de semblables anachronismes. Cette statue est d'un travail très-soigné, et précieuse dans ses détails.

(N° 476.) Groupe en marbre blanc, par Sarrasin, représentant Louis XIV jeune, foulant aux pieds la Fronde, représentée par un soldat renversé, dont la lance est brisée, et ayant son

---

(1) Ce monument paraît être un *ex-voto*. Charles d'Angennes du Fargis, conseiller-d'état et ambassadeur en Espagne pour le roi Louis XIII, fut démenti sur le traité de Monçon, qu'il avait conclu en 1626, pour n'avoir point suivi les instructions du révérend P. Joseph. Il fut obligé de réformer ce traité sur les corrections qu'y fit ce moine. Madeleine de Silly, sa femme, extraordinairement poursuivie par le cardinal de Richelieu pour avoir pris parti pour la reine Anne d'Autriche, dont elle était la dame d'atours, fut obligée de sortir de France. Elle mourut à Louvain au mois de septembre 1639. (On trouve dans le Journal du cardinal de Richelieu des lettres en chiffres de madame de Fargis; mais elle furent interceptées, et la firent condamner à être décapitée, par arrêt de la cshambre de justice de l'Arsenal, en 1631. Elle eut un fils qui fut tué au siège d'Arras, en 1640, sans avoir été marié).

casque surmonté d'un rat. Nous allons rendre compte d'une anecdote sur cette statue, qui mérite d'être connue (1).

(N° 523.) Monument érigé à Michel Letellier, chancelier, mort le 30 octobre 1685, âgé de quatre-vingt-trois ans. On voit un sarcophage en marbre noir, sur lequel est couchée la figure de ce chancelier; la Religion et la Force, de grandeur naturelle, accompagnent ce monument, exécuté par Pierre Mazeline et Simon Hurtrelle. Au dessus de ce monument, sous le n° 483, on voit un bas-relief allégorique en marbre blanc, représentant le gouvernement français, sous le règne de Louis XIV, recevant la Paix des mains d'Hercule; la Victoire le suit, et près d'elle un génie debout, tient Cerbère enchaîné; plus loin, l'Envie, réduite au désespoir, dévore ses serpens; les arts et les sciences s'approchent de la France et semblent concourir à la félicité publique. Ce marbre, d'un beau style et d'un grand caractère de dessin, avait été exécuté pour le château de Vincennes, par le célèbre Anguier.

(N°s 236, 237, 238 et 239.) Les statues en pied, dans la proportion de trente pouces, de Nicolas Poussin, d'Eustache Lesueur, de Jacques Sarrasin et de Pierre Puget. Nicolas Poussin, peintre de l'école française, né aux Andelys en Normandie, en 1594, mort à Rome en 1665, fut surnommé *le peintre des philosophes*.

Eustache Lesueur, peintre de l'école française, né à Paris, en

(1) Le prévôt des marchands et les échevins élevèrent sur un piédestal, dans la cour de l'hôtel de ville de Paris, la statue de Louis XIV, qu'ils avaient fait sculpter par Sarrasin, et se rendirent en cérémonie, le 23 juin 1654, la veille de la Saint-Jean, en présence de la statue. Ils eurent soin de prendre un jour de réjouissance publique, pour ne pas annoncer une fête commandée. Le peuple, encore mécontent, et enclin aux soulèvemens, ne l'eût probablement pas goûtée. La statue fut élevée une demi-heure avant d'allumer le feu. Louis XIV fut représenté habillé en romain, foulant la Fronde, et la montrant vaincue avec le bâton de commandement qu'il tient à la main. Cette figure resta en place jusqu'au 30 janvier 1687. Cette année, Louis XIV vint dîner à l'hôtel de ville un jour de réjouissance publique, et dit en entrant dans la cour : *Otez cette figure, elle n'est plus de saison.* De Fourcy était alors prévôt des marchands. La nuit même, on ôta la statue : elle fut portée à Chessy, dans la maison de campagne de M. de Fourcy, qui la fit élever dans ses jardins. Quelque tems après, la maison de Condé fit faire l'acquisition de ce monument, et, pour le dérober à la connaissance du public, elle le fit enterrer dans les caves de son palais. Le 14 juillet, deux ans après, on éleva dans la cour de l'hôtel de ville, à la place de la statue dont je viens de parler, celle en pied et en bronze de Louis XIV, faite par Coyzevox, que la révolution a fait fondre en 1792. On remarquait à côté de la statue, les médaillons en bronze de M. de Fourcy, de M. de Graves, gouverneur de Paris, de M. du Harlay, premier président, et de Pierre Lenoir, lieutenant civil.

1617, mort dans la même ville en 1655, fut surnommé *le Raphaël français.*

Jacques Sarrasin, peintre et sculpteur de l'école française, né à Noyon en 1590, mort à Paris en 1666.

Pierre Puget, sculpteur, peintre et architecte de l'école française, né à Marseille en 1622, mort dans la même ville en 1694, fut surnommé *le Michel Ange français.*

(N° 241.) Un bas-relief en plomb, représentant, sous le portrait de Minerve, Louis de Marillac, maréchal de France. Malgré ses exploits, ce militaire encourut la disgrace du cardinal de Richelieu, et eut la tête tranchée le 10 mai 1632.

(N° 243.) Bas-relief en bronze, exécuté par Joly, représentant la bataille gagnée en 1677, sur les impériaux, par François Créqui, maréchal de France, à Kochesberg en Alsace. On voit au dessus le buste, en marbre blanc, de ce maréchal, représenté à mi-corps cuirassé, et ayant les mains jointes, exécuté par Coyzevox. Le monument qu'on lui avait érigé dans l'église des Jacobins a été entièrement détruit. Le buste est tout ce qui en reste.

(N° 254.) Un bas-relief, sculpté en pierre de Tonnerre par Anguier, représentant la Justice, tenant en médaillon le portrait d'Antoine d'Aubray, chevalier, comte d'Offemont, et conseiller d'Etat, maître des requêtes et lieutenant civil..... M. d'Aubray était le frère aîné de la marquise de Brinvilliers, et fut la seconde victime de sa famille que cette scélérate sacrifia à sa barbare cupidité. Thérèse Mangot de Villarceaux, sa femme, ne lui survécut que pour venger la mort de son mari, et pour pleurer la perte qu'elle avait faite. Elle mourut le 29 juillet 1678.

(N° 264.) Monument allégorique érigé à Henri de Lorraine, comte d'Harcourt. On voyait dans un bas-relief, placé dans le socle, la Victoire présentant son héros à la Religion; allégorie imaginée sans doute pour exprimer ses succès contre les non catholiques. Ce bas-relief fait par Nicolas Regnard en 1693 a été fondu.

(N° 270.) Le buste, en marbre blanc, de Pompone de Bellièvre, surintendant sous Henri III, mort en 1607, âgé de soixante-dix-huit ans; par Barthélemy Prieur. (Il était surnommé *le Nestor* de son siècle.)

(N° 298.) Un buste en marbre blanc, que l'on croît être celui de Pierre-Silvain Regis, né en 1632, à la Salvetat de Blanquefort en Agénois, et mort à Paris en 1707. Il était de l'académie des sciences, et l'un des plus fameux sectateurs de Descartes. Fontenelle a fait l'éloge de ce philosophe.

(N° 299.) Le médaillon, en marbre blanc, de Jules Hardouin Mansard, architecte célèbre, surintendant et ordonnateur géné-

ral des bâtimens, arts et manufactures de France, mort à Marly en 1708. Ce médaillon, exécuté par Coyzevox, est posé sur une moitié de colonne, sur laquelle est gravée l'épitaphe suivante :

D. O. M.

JULIUS HARDOUIN MANSARD,
Comes Sagonensis,
Regii ordinis eques,
Regiorum ædificiorum summus præfectus,
Quibus titulis auctus
A Ludovico Magno quàm merito
Fuerit, docebunt posteros illustria toto.
Regno, tàm publicæ quàm privatæ
Architecturæ monumenta.
Vixit anno LXIII.
Obiit die XI maii
Anno salutis M. DCC. VIII.

(N° 308.) Le buste, en marbre, de Médéric Barbezières, grand maréchal des logis du roi (*Majoris regiarum domorum marechallis.*) C'est ainsi que son épitaphe s'exprime sur ces titres.

(N° 312.) Le buste, en marbre, de Nicolas Boileau Despréaux, de l'académie française, mort en 1711; par Girardon. C'est pour ce beau buste plein d'expression que Boileau fit les vers suivans :

Grace au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers;
Et ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux, taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

N°. 530. De l'église Saint-Paul, un bas-relief, en marbre blanc, représentant un génie soutenant une inscription en l'honneur de Pierre Biard, sculpteur et architecte, mort à Paris en 1609. L'inscription est ainsi conçue :

Cy gyst Pierre Biart, en son vivant maître sculpteur et architecte, lequel, âgé de cinquante ans, est trépassé le dix-septième jour de septembre 1609.

Priez Dieu, pour son ame.

N°. 556. Médaillon en marbre blanc, représentant Jacques de Sirmond, né à Riom en 1559. Il entra dans la compagnie de Jésus, et s'y distingua bientôt par son érudition. *Le père Sirmond*, dit un auteur, *avait les vertus d'un religieux et les qualités d'un*

citoyen. Ce beau médaillon est dû au talent de Deferre, élève du célèbre Sarrazin. On lit derrière ce portrait : *Fait par Deferre en* 1698.

N°. 196. Monument en l'honneur du comte de Caylus, antiquaire célèbre du dernier siècle, et M. Majault, docteur en médecine de la faculté de Paris. Marbre sculpté par Girardon, représentant le Tems et un Génie qui soutiennent un médaillon sur lequel on a gravé ce qui suit :

An. M. D. CCLIV,
LUDOVICO XV.
REGNANTE
ΕΓΚΑΥΣΤΙΚΗ
REDEVIVA
Et PICTURA CUM CERA
DETECTA
AD COMITE DE CAYLUS
ET D. MAJAULT DOCT.
MEDIC. PARIS. (1)

N°. 232. Buste colossal en marbre blanc de Pierre Séguier, né à Paris en 1588, qui remplit successivement les charges de conseiller au parlement, de maître-des-requêtes, de président à Mortier, et de garde dessce aux; il mourut chancelier de France en 1672, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Pierre Séguier aimait singulièrement les arts, et il en donna des preuves en se char-

(1) Ce monument fut élevé, comme on vient de le voir, à l'occasion d'un travail que les deux savans firent en communauté, pour renouveler en France la peinture à l'encaustique. Feu Bachelier, peintre du roi et de son académie, fut le premier qui osa exécuter plusieurs tableaux d'après ce procédé; il réussit parfaitement, et ces peintures, habilement traitées, eurent le plus grand succès. Cependant cette manière de peindre, si avantageuse pour l'art et pour l'artiste, pratiquée avec tant de succès dans la Grèce, fut abandonnée dès sa naissance. Mais feu Bachelier trouva depuis un émule distingué dans madame Morin, élève de M. le Thiers, peintre, directeur de l'académie de Rome : elle eut le courage, sous la conduite de feu O' Reilly, chimiste, qui lui préparait ses couleurs, de faire revivre un genre de peindre que les artistes n'auraient pas dû négliger, puisqu'on peut employer par cette préparation toutes les couleurs que la nature et la chimie produisent, avantage que l'on ne trouve pas dans le mélange des couleurs avec l'huile. Madame Morin a produit à l'encaustique plusieurs tableaux qui ont obtenu des succès au salon, où elle les exposa publiquement il y a environ cinq ans.

L'inscription suivante est gravée derrière le monument de Caylus.

Hoc ce monumentum Picturis encausticæ restitutoribus, et Picturis cum cera inventoribus dicat Henricus Liebaux, Regis christianissimi, et serinissimi Principis Ludovici Borbonii, Comitis Claromontensis, Geographus ordinarius, Censor Regius, nec non Societatis artium Secretarius perpetuus, et in perpetuam rei memoriam Bibliotheca San. Germanæ consecravit.

geant de l'éducation de Charles Lebrun, qu'il plaça chez Simon Vouet, l'homme le plus célèbre de son tems, et en l'envoyant à Rome à ses frais. Il prenait indistinctement les titres de duc de Villemor et de protecteur de l'académie française. Ce beau buste, de la main de Sarrazin, mérite d'être remarqué par la finesse de l'expression et la pureté du travail. (1)

---

(1) Pierre Séguier, seigneur d'Autry, comte de Gien, duc de Villemont, chevalier commandeur des ordres du roi et chancelier de France, était né à Paris le 28 mai 1588, de Jean Séguier, lieutenant civil de Paris, lequel avait efficacement servi Henri IV dans la reddition de Paris, et de dame Ananie de Tudert D'abord conseiller au parlement de Paris, ensuite maître des requêtes et intendant de Guyenne, puis président à mortier, enfin garde-des-sceaux et chancelier; il mourut à Saint-Germain-en-Laye le 28 janvier 1672, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, et après avoir rempli le premier des grands offices de la couronne pendant trente-neuf ans. Il avait épousé Madeleine Fabry, et en avait eu deux filles : Madeleine Séguier, mariée d'abord au duc de Coaslin, et ensuite au marquis de Laval; Charlotte Séguier, mariée aussi successivement au duc de Bethune-Sully et au duc de Bourbon Verneuil.

Aux plus grands talens de magistrat et d'homme d'état, il joignit un amour constant pour les lettres et pour les beaux-arts. On sait que ce fut lui qui suggéra au cardinal de Richelieu, l'idée de l'académie française. Il en fut le protecteur après ce ministre et avant Louis XIV; il fut également le soutien de l'académie de peinture et de sculpture. Son Hôtel, décrit par Sauval (tom. II, pag. 194), autrefois de Soissons, et postérieurement des Fermes, rue de Grenelle-Saint-Honoré, a été renommé pour les chefs-d'œuvre de Simon Voët, et de Lebrun, ainsi que par les belles sculptures de Jacques Sarrazin, qui les décoraient. Sa bibliothèque est devenue celle de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, et la perte des manuscrits échappés à l'incendie de cette bibliothèque, figure à la bibliothèque impériale.

Le célèbre Lebrun lui doit le développement de ses dispositions précoces, ayant été placé chez Voët, et ensuite envoyé à Rome aux frais du chancelier. Aussi fut-il constamment reconnaissant; il avait d'abord contribué à orner la maison de son bienfaiteur. Il lui appartenait aussi de faire son portrait; et Lebrun s'est surpassé dans cette production. Il a représenté le chancelier à cheval environné des pages du roi dans son expédition contre les rebelles de Normandie; c'est le moment le plus brillant de la vie du chancelier, et le plus remarquable pour la magistrature française. Le chef de la justice avait, pour ses ordres, un corps d'armée; chaque compagnie le drapeau blanc dans la chambre; le conseil du roi près de lui, et à sa suite le secrétaire d'Etat la Vrillière, pour signer au commandement. (Voyez le président Hesnault, année 1639.) Ce beau portrait est conservé par sa famille.

Enfin, comme Lebrun ne pouvait être animé d'un sentiment ordinaire, il voulut encore travailler pour le chancelier après sa mort. Il dirigea donc son catafalque et peignit pour la circonstance divers sujets qui sont décrits dans l'histoire des chanceliers, par F. Duchesne, et dont le burin de Sébastien Leclerc a conservé la perspective. D'ailleurs les traits de Pierre Séguier ont été rendus par les meilleurs graveurs de son siècle, Mellan, Nanteuil, Edelinck et Lubin. Un heureux hasard a placé son buste de marbre au dessus du seul morceau de peinture de Lebrun, qui pût trouver place dans le Musée impérial des Monumens français (Voyez le n° 199). Cette note m'a été communiquée par M. Séguier, premier président du tribunal d'appel, j'ai cru devoir la consigner dans cet ouvrage.

Monumens du dix-huitième siècle.

Nous ne nous étendrons pas sur les motifs qui ont donné lieu à une dégradation complète dans toutes les parties des arts dépendans du dessin, sous le règne de Louis XV, nous en avons suffisamment fait connaître les causes dans notre Histoire de l'Art; nous y renverrons nos lecteurs, en les invitant à examiner de suite les monumens dont il s'agit.

N°. 492. Monument érigé à Charles de Créqui, gouverneur de Paris, mort en 1709, âgé de soixante-quatre ans. Sur un cénotaphe est couchée la statue en marbre blanc du duc de Créqui, vêtu en grand habit de l'ordre du Saint-Esprit, et dans les bras de l'Espérance.

N°. 255. Monument, en marbre blanc, élevé à la mémoire des frères Anguier, sculpteurs célèbres; on voit un jeune enfant debout, posé sur une espèce de cénotaphe soutenant une espèce de tableau sur lequel est gravé ce qui suit: (1)

Dans la concavité, ce modeste tombeau
Tient les os renfermés de l'un et l'autre frère,
Il leur était aisé d'en avoir un plus beau,
Si de leurs propres mains ils l'eussent voulu faire.
Mais il importe peu de loger noblement,
Ce qu'après le trépas un corps laisse de reste,
Pourvu que de ce corps quittant le logement,
L'ame trouve le sien dans le séjour céleste.

N°. 321. On voit ici la descente de croix qui ornait le tombeau de Catherine Duchemin, femme de Girardon, sculpteur célèbre. Cet artiste fit exécuter en marbre blanc ce monument, sur ses modèles et dessins, par Nourrisson et Le Lorrain, ses élèves.

N°. 326. Statue, en marbre blanc, de Guillaume Dubois, archevêque de Cambrai, ministre d'état et cardinal, mort en 1723, représenté à genoux, de grandeur naturelle, devant un prie-dieu, portant un livre ouvert, sur lequel on lit, en gros caractères: *Miserere mei, Deus*, etc. (2)

---

(1) Les frères Anguier prirent naissance à la ville d'Eu en Normandie. François, qui était l'aîné, mourut à Paris à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, en 1699; et Michel, son frère puîné, mourut dans la même ville à l'âge de soixante-quatorze ans, en 1686. Tous deux furent enterrés dans l'église paroissiale de Saint-Roch, où ils avaient ce petit tombeau.

(2) Cette statue, dans laquelle l'auteur a mis beaucoup de finesse et d'expression, est de Guillaume Coustou, et non de Bousseau, ainsi que le pré-

N°. 333. Monument allégorique, érigé à Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice, mort en 1750, exécuté en marbre par Michel-Ange Slodtz.

Le squelette, en bronze, que l'auteur paraît avoir animé, est une invention moderne et ridicule, contraire aux principes de la raison.

N°. 339. Monument érigé à Henri-Claude, comte d'Harcourt, maréchal de France, mort en 1769, à soixante-deux ans, par sa veuve, qui le fit élever en 1776. Du fond d'un grand sarcophage qu'un squelette ouvre, on voit M. le comte d'Harcourt, qui se leve, en se débarrassant de son linceul, pour parler à sa femme, représentée à genoux au bas du tombeau; elle est dans la douleur la plus profonde. L'Hymen debout, placé derrière elle, est représenté en pleurs, éteignant le flambeau de la vie. Sur l'estrade par laquelle on arrive au mausolée, sont posés un trophée d'armes et un bouclier portant cette légende : *Gesta verbis prævenient.*

N°. 340. Monument érigé à Louis-Moreau de Maupertuis, de l'académie française, mort en 1759. Ce monument, exécuté en marbre par d'Huez, est composé d'une pyramide sur laquelle est attaché son médaillon. Plus bas est un génie de grandeur naturelle, abattu par la douleur la plus profonde, et appuyé sur une colonne tronquée, chargée de l'inscription, et plus bas les découvertes que cet homme de génie a faites dans les sciences, sont caractérisées par des enfans qui en tiennent les instrumens.

N°. 341. Monument érigé à Prosper Joliot de Crébillon, poète dramatique, mort en 1762. D'Huez, auteur de ce morceau, a représenté Melpomène en pleurs, appuyée sur le buste de Crébillon. Ce monument, que nous avons fait terminer, était resté im-

---

tend d'Argenville. Voici son épitaphe, qui n'est pas moins intéressante que le personnage.

D. O. M.

Hic ad aram majorem
Et in communi canonicorum sepulchrato situs est
GUILLELMUS DUBOIS, S. E. R. CARDINALIS,
Archiepiscopus et dux Cameracensis, S. Imperii princeps;
Regi à secretoribus consiliis, mandatis et legationibus,
Primarius regni administer publicorum cursorum præfectus;
Hujus Ecclesiæ canonicus honorarius.
Quid autem tituli, nisi arcus coloratus et vapor
Ad modicum parens?
Viator,
Solidiora et stabiliora bona mortuo precare.
Obiit an. M. DCC. XXIII. ætat. LXVII.
Hæredes grati ergà Regem et SS. pontificem
Animi monumentum. PP.

parfait dans l'atelier du sculpteur, et devait être placé dans l'église Saint-Gervais, où le poète est enterré; mais le curé se refusa à son érection, disant qu'un monument profane ne pouvait décorer son église, et qu'il permettrait volontiers qu'il y fût placé, si l'artiste voulait supprimer la figure de Melpomène et le buste de Crébillon!

N°. 343. Monument érigé à Pierre Mignard, célèbre peintre français, mort en 1695. Madame de Feuquières, sa fille, est représentée à genoux auprès du buste de son père. Ce monument, exécuté en marbre, est du ciseau de Jean-Baptiste Lemoyne. Le buste de Mignard est de Desjardins, qui l'avait sculpté d'après nature, et que sa fille fit entrer dans la composition du monument.

N°. 344. La statue, en marbre blanc et en pied, de Louis XV, mort en 1774, par Jean-Baptiste Lemoyne, qui, à l'exemple des autres artistes ses prédécesseurs, a ridiculement vêtu son modèle à la romaine. On ne saurait trop inviter nos peintres et nos statuaires à éviter de semblables anachronismes. Cette statue avait été projetée pour le château de Choisy.

N°. 355. Monument consacré à la mémoire de Jean Drouais, peintre de l'école française, enlevé par une mort prématurée, le 13 février 1788, à l'âge de vingt-quatre ans. Ce talent rare, moissonné dès son berceau, fut généralement regreté des amis des arts, et principalement de ses jeunes rivaux qui se cotisèrent pour lui ériger un monument dans l'église de Sainte-Marie, *in via lata*, à Rome. Ce monument fut exécuté par Michallon, son ami particulier, qui représenta dans un bas-relief la peinture, la sculpture et l'architecture, s'empressant à l'envi de tracer sur une pyramide le nom de celui dont les talens excitaient leur admiration, et dont la perte était l'objet de leur douleur. On voit, dans un médaillon placé au dessus du bas-relief, le portrait de Jean-Germain Drouais.

N°. 495. Monument érigé à Jean-Baptiste Britard, dit *Brizard*, comédien du Théâtre-Français, mort à Paris l'an second de la liberté. Britard aimait son art; il le cultiva avec beaucoup de succès. Il fut bon ami, bon père, électeur de cette ville; il soutint avec chaleur les intérêts de la chose publique. Son portrait, que l'on voit sur ce mausolée, nous retrace toutes ses vertus; il a été modelé par M. Foucou, et son épitaphe, composée par M. Ducis, est gravée sur un marbre noir.

N°. 370. Le buste, en marbre, d'Ulric-Frédéric Woldemar, comte de Loewendal, maréchal de France, mort en 1755. Loewendal, ami particulier du maréchal de Saxe, se distingua d'une manière brillante en 1747, à la prise de Berg-op-Zoom, qu'il prit d'assaut le 16 septembre. Ce grand général, né à Hambourg en 1700,

était arrière-petit-fils d'un fils naturel de Frédéric III, roi de Danemarck.

N°. 375. Un bas-relief, en pierre de Tonnerre, représentant une femme affligée, et appuyée sur une colonne, sur laquelle on lit cette inscription :

Ut flos
Ante diem
Flebilis occidit.

Bouchardon a mis de la grace et de la vérité dans ce monument; il l'avait exécuté pour madame de Lauragais, qui fut tuée à la chasse d'une chute de cheval, qu'elle montait ordinairement comme un cavalier.

N°. 376. Monument érigé à Caylus, antiquaire célèbre, mort à Paris en 1763. On voit le médaillon de Caylus, et un bas-relief représentant une femme dans la douleur, exécutés par Vassé fils. (*Voyez* le n° 196.)

N°. 384. Bas-relief représentant la paix de Lunéville. M. Foucou, artiste estimé, voulant laisser dans ce Musée un monument authentique de ses talens, a composé un bas-relief allégorique, dont le motif du sujet lui a été suggéré par les victoires de Bonaparte. En voici le programme :

La République française, affermie par la Force, la Justice et la Prudence, reçoit la paix des mains de la Victoire, qui est suivie de la Clémence, des Beaux-Arts et des Plaisirs. Par la force, l'artiste a désigné nos armées; par la Justice et la Prudence, *notre* Gouvernement, et dans la Clémence il a exprimé la conduite généreuse et immortelle de Bonaparte. Les Beaux-Arts désignent la prospérité du Gouvernement français, et les plaisirs le bonheur public. On voit au dessus un médaillon représentant le premier consul. (Je ne m'étendrai pas sur le mérite distingué de cet ouvrage; l'amitié m'arrête et m'ordonne d'en laisser le soin à la postérité.)

N°. 393. Le buste, en médaillon et en marbre blanc, de Claude-François Bidal, marquis d'Asfeld, parvenu, par son mérite, en 1704, au grade de lieutenant-général, et, en 1734, à celui de maréchal de France, après avoir pris Philisbourg. Il est mort à Paris en 1740.

N°. 394. Le buste, modèle en plâtre, de Pierre Lepaultre, sculpteur, né en 1659, mort en 1744, exécuté par M. Francin, son petit-fils. Les chefs-d'œuvre sortis du ciseau de Lepaultre, l'un des meilleurs sculpteurs de l'école française, font l'ornement du jardin des Tuileries, savoir : le groupe d'Enée et d'Anchise, et celui de Lucrèce, qui se poignarde en présence de Collatin. Un jeune faune et une Attalante. Ces deux dernières statues offrent de grandes perfections dans les détails.

N° 395. Le buste, en marbre, de Maurice de Saxe, maréchal de France, mort en 1750, âgé de cinquante-quatre ans, par Pigalle.

Épitaphe du maréchal de Saxe, par d'Alembert.

Par le malheur instruit, dès ses plus jeunes ans,
Cher au peuple, à l'armée, au prince, à la victoire;
Redouté des Anglais, haï des courtisans,
Il ne manqua rien à sa gloire.

N° 400. Statue, en pied et assise, représentant le Peuple français, par M. Lortha. Voici des vers que M. Galland, ancien employé et instituteur, rue Neuve-Saint-Martin, n° 100, a fait pour mettre au bas de cette statue.

D'un peuple généreux, je reconnais l'image,
La grandeur, les talens d'un héros adoré
Qui lui rend des vertus l'antique et noble usage,
Feront voler à l'immortalité
La gloire de ce peuple et celle de l'ouvrage.

N° 401. Le buste de Jean-Joachim Winckelmann, célèbre antiquaire, né à Stendal en Brandebourg, le 9 décembre 1717, assassiné à Trieste, dans une hôtellerie, le 8 juin 1768, par un scélérat, se disant connaisseur, auquel il avait imprudemment montré diverses médailles d'or et d'argent. Winckelmann a laissé plusieurs ouvrages précieux pour l'étude du dessin. Il a principalement développé, dans son *Histoire de l'Art chez les Anciens*, les passages chronologiques des arts, avec cette finesse qui caractérise la plus grande érudition et la connaissance la plus approfondie dans la pratique. Le respect que cet homme sublime inspire, la reconnaissance que lui doivent les artistes, tout nous a suggéré l'idée de lui ériger un monument digne de son mérite. M. Deseine est auteur du buste de ce grand homme.

N° 402. Un médaillon, en marbre blanc, représentant François de Chevert. Voici l'inscription qui est au dessous du médaillon, que l'on dit avoir été composée par d'Alembert :

FRANÇOIS DE CHEVERT,
Gouverneur de Givet et de Charlemont,
Lieutenant général des armées du roi.
Sans aïeux, sans fortune, sans appui,
Orphelin dès l'enfance,
Il entra au service à l'âge de XI ans;
Il s'éleva, malgré l'envie, à force de mérite,

Et chaque grade fut le prix d'une action d'éclat.
Le titre seul de maréchal de France
A manqué, non pas à sa gloire,
Mais à l'exemple de ceux qui le prendront pour modèle.
Il était né à Verdun-sur-Meuse
Le 2 février 1693. Il mourut à Paris
Le 24 janvier 1769.

N° 404. Buste, en terre cuite, d'Alexis Piron, mort en 1773, par Caffieri, avec cette épitaphe trouvée dans l'église Saint-Roch :

Ci gît qui ne fut rien,
Pas même académicien.

N° 406. Buste, en marbre, d'Arouet de Voltaire, de l'académie française, mort le 30 mai 1778, âgé de quatre-vingt-quatre ans, par M. Houdon, membre de l'Institut et de la légion d'honneur.

O Parnasse! frémis de douleur et d'effroi;
Pleurez, Muses, brisez vos lyres immortelles;
Toi dont il fatigua les cent voix et les ailes,
Dis que Voltaire est mort, pleure et repose-toi.

(*Par M.* LEBRUN.)

N° 409. Buste de Lamoignon de Malesherbes, par Chaudet. Malesherbes fut condamné à mort en 1793, pour avoir reçu chez lui secrétement la protestation du parlement de Paris contre les opérations de l'Assemblée constituante. Il fut un des défenseurs du roi Louis XVI.

N°. 410. Buste de Marc-René Montalembert, doyen des généraux, et doyen des académies des sciences de Paris et de Pétersbourg, décédé le 7 germinal an 8 de la république française, ou 28 mars 1800, âgé de quatre-vingt-six ans neuf mois. Ce buste a été moulé sur l'individu après sa mort.

N° 418. Le buste de Sylvain Bailly, des ci-devant académies française, des sciences, des belles-lettres; premier président de l'Assemblée nationale, séante à Versailles au mois de juin 1789; premier maire de Paris, le 16 juillet suivant, condamné à mort le 11 novembre 1793. M. Deseine a exécuté ce buste, qui rappellera toujours des souvenirs amers.

N° 504. Buste de Dewailly, architecte. Cet artiste, membre de l'Institut, enlevé aux arts au milieu d'une carrière brillante, a rendu de grands services au Gouvernement par plusieurs découvertes intéressantes. M. Pajou, sculpteur, qui s'est distingué par les statues de Pascal, de Bossuet et celle de Psyché, qu'il a exécutées avec autant d'art que de talent, a mis beaucoup de vérité et

d'expression dans le buste de son ami, dont l'hommage en a été fait à ce Musée, par la veuve Dewailly. On voit chez M. Fourcroy, conseiller d'état, une collection précieuse de dessins de cet artiste célèbre, dont le mérite est beaucoup au dessus de l'excellente réputation dont il jouissait.

N° 533. Portrait, en marbre, de René, baron, comte de Trévelec, chambellan du roi d'Espagne, colonel d'infanterie au régiment de Luxembourg, mort en 1773. Ce mauvais bas-relief était accompagné de plusieurs inscriptions très-longues, gravées sur le marbre, et assez ridicules pour figurer avec l'espèce de caricature que présente le bas-relief que l'on a fait d'après M. le colonel Trévelec qui a commandé avec honneur en trois batailles contre les *infidèles* et *mécréans* Maroquins.

N°. 428. Modèle en terre cuite du buste en marbre du général Latouche-Tréville, dont l'exécution a été ordonnée par Sa Majesté l'Empereur et Roi. Ce beau buste a été exécuté par M. Renaud statuaire, membre correspondant de l'Institut de France.

NOTE HISTORIQUE SUR LATOUCHE-TRÉVILLE.

Le général Latouche est entré dans la marine en 1758. Il a été fait enseigne de vaisseau en 1763. Depuis 1769, jusqu'en 1771, il a servi comme capitaine dans deux différens régimens de cavalerie. Le 28 septembre 1772, il a repris de l'emploi dans la marine en qualité de capitaine de Brulot. Il a été nommé lieutenant de vaisseau le 17 mai 1777; capitaine de vaisseau le 20 juin 1781, et contre-amiral le 18 décembre 1792.

En 1779, Latouche-Tréville avait obtenu la décoration militaire de Saint-Louis. Il a rendu treize combats et a signalé d'une manière très-remarquable ses talens et sa bravoure dans celui où, avec deux frégates, il réduisit et coula un vaisseau anglais de 74. Il commandait en l'an 9 à Boulogne, et les bâtimens de la flotte nationale remportèrent sur l'ennemi plusieurs avantages qui précédèrent presque immédiatement la cessation des hostilités. Enfin la longue et pénible campagne qu'il vient de faire à Saint-Domingue, les services importans qu'il a rendus dans cette Colonie, ajoutent aux titres nombreux et recommandables qu'il s'était déjà acquis à la bienveillance du Gouvernement.

Extrait, d'une lettre écrite par M. le vice-amiral Latouche-Tréville, à M. Renaud, statuaire français, correspondant de l'Institut de France, à bord du Centaure, *en rade de Toulon le* 19 *pluviose an* 12 *de la république.*

« Vous ne pouvez, mon cher Praxitèle, me donner une marque plus sensible » des sentimens que je vous ai inspirés, qu'en vous hâtant de mettre ma plus » chère amie, la charmante madame G.... en possession de mon buste en » plâtre, revu et fini par vos mains. Ne souffrez pas qu'un autre souille de ses » mains profanes votre parfait ouvrage; gardez l'original pour le mettre en » marbre; si les services que je vais essayer de rendre à ma patrie méritent » que mon image passe à la postérité, elle ne pourra y passer par de plus » habiles mains que les vôtres. »

Signé LATOUCHE-TRÉVILLE.

parce qu'on ne connaît pas de peuple plus ancien que les Egyptiens, et qu'en effet la religion n'exerça nulle part un plus grand empire. Néanmoins, si nous avions des mémoires sur les peuples antérieurs, nous les verrions façonnés à l'erreur, et comme les Egyptiens, et comme tous les peuples qui nous sont plus connus encore que les Egyptiens; car les mêmes causes produisent les mêmes effets et les mêmes opinions, dans des tems et chez des peuples divers. L'ignorance rendit longtems l'erreur comme héréditaire, et en quelque sorte nécessaire à l'espèce humaine. Il lui fallut des êtres invisibles et surnaturels; aux causes physiques qui préparaient déjà les esprits à admettre ces dieux, on ajouta divers moyens propres à confirmer leur prétendue existence, et il ne fut pas difficile à certains hommes adroits de perfectionner la superstition : ils n'eurent qu'a s'emparer du dogme de la vie future. Ce sont les Hiérophantes (1) qui, par des impostures exagérées, ont corrompu et asservi les hommes. On demandera peut-être, a dit un philosophe, par quelle route les hommes ont été conduits à se faire les idées si gratuites et si bizarres qu'ils ont de l'autre monde. Il est vrai, répondit-il, que nous n'avons point d'idées de l'avenir qui n'existe point pour nous; ce sont nos idées du passé et du présent qui fournissent à notre imagination les matériaux dont elle se sert pour construire les *régions futures*. L'homme, dans son état actuel, a deux façons de sentir, l'une qu'il approuve et l'autre qu'il désapprouve, ainsi persuadé que ces deux façons de sentir doivent le suivre au delà même de son existence présente, il plaça dans les régions de l'Eternité deux séjours distingués (2); l'un fut destiné à la Félicité, et l'autre

---

(1) Par Hiérophantes, j'entends parler de ces ministres de Cérès, qui, par un système réfléchi et profondément combiné, ont égaré les hommes pour les subjuguer. « L'Hiérophante était à Athènes un prêtre d'un ordre très-distingué; car il était préposé pour enseigner les choses sacrées et les mystères de Cérès, à ceux qui voulaient y être initiés; et c'est de là qu'il prenait son nom. On lui donnait aussi le titre de prophète; il offrait les sacrifices à Cérès. où uniquement par rapport à elle; il était encore le maître d'orner les statue. des autres dieux, et de les porter dans les cérémonies religieuses.

(2) Il fallait faire mention d'un troisième séjour qui tenait le milieu ent les deux autres, et qui était destiné pour un tems à ceux qui n'étaient p jugés dignes ni des récompenses de l'Elysée, ni des peines du Tartare; car distinguait les hommes en trois classes, les uns, dont la vie avait été pure; les autres, coupables des plus noirs forfaits; une troisième classe de ceux qui sans être vertueux, n'étaient pourtant pas criminels. Cette description, donnée par Platon et par d'autres philosophes anciens, exige et suppose trois meures pour les morts. Virgile suppose aussi un lieu expiatoire pour ceux n'étaient pas encore assez purs, mais qui avaient l'espérance d'être admis jour dans l'Elysée. Selon Platon, il était possible d'abréger la durée des su plices préparatoires, en fléchissant par des prières ceux qu'on avait outragés.

à l'Infortune ; l'un devait renfermer les amis de son Dieu, l'autre fut une prison destinée à le venger des outrages que lui faisaient ses malheureux sujets. Telle est, continue le même philosophe, la véritable origine des idées sur la vie future si répandue parmi les hommes. Nous voyons partout un Elysée et un Tartare; en un mot, deux séjours distingués, construits d'après l'imagination des enthousiastes et de ceux qui les inventèrent. Chaque peuple eut son Tartare et son Elysée; mais les Grecs, à qui il fut donné de parer et d'embellir les fictions qu'ils avaient empruntées, et de se les rendre propres, ont en général fixé davantage l'attention sur presque toutes les fables, et principalement celle-ci. Ce prestige, ces illusions qui fournirent les raisonnemens sur l'âme, sur son immortalité, sur la justice des dieux; ces fictions sur le Tartare et sur l'Elysée, régions imaginaires dont s'empara la mystagogie pour prolonger son empire au delà du tombeau, furent-elles de quelqu'utilité? Non, sans doute. Malgré ces inventions ingénieuses, malgré ces initiations fameuses qui entretenaient la crédulité sur une vie future, les législateurs restèrent loin de leur but; chez les Grecs, la dépravation ne fit qu'aller toujours en augmentant.

Quelques philosophes ne purent dissimuler leur mépris pour les vaines cérémonies dont il ne résultait que des abus, et souvent des crimes. Aussi vit-on Diagoras soutenir que les initiations étaient contraires à la vertu, et qu'elles corrompaient horriblement les mœurs des Grecs. Un jour on exhortait Diogène à se faire initier : Patæcion, ce fameux voleur, répondit-il, obtient l'initiation, Epaminondas et Agésilas ne la sollicitèrent jamais.

Socrate la refusa ; car, disait-il, si les mystères sont mauvais, je ne pourrai pas m'empêcher de le déclarer à ceux qui ne sont pas initiés, afin de les en écarter ; s'ils sont bons, je m'empresserai, par humanité, de les faire connaître à tout le monde. Ce philosophe faisait allusion au secret des mystères. Si les mystères et les initiations étaient intrinséquement une chose pernicieuse, leurs accessoires n'étaient assurément guère propres à concilier le respect et à faire naître la confiance. La présence de Callias, ce prêtre de Cérès, ce chef des initiations, eût fait fuir les dieux, si jamais il y avait eu quelque chose de divin en un culte si profane. On ne pouvait trouver dans toute la Grèce un scélérat plus vil et plus dangereux que Callias.

Eleusis, séjour par excellence des mystères et des initiations, devint un lieu d'infamie, de prostitution et de débauche : les dépenses pour ce pélerinage étaient considérables : les amans se faisaient un mérite, aux yeux de leurs maîtresses, de payer ces

frais. Enfin, à Eleusis, comme l'a observé un savant critique, la superstition parut dans toute sa force, et l'esprit humain dans toute sa faiblesse. C'était pourtant de son sanctuaire qu'étaient expédiés les brevets pour l'Elysée ; car, chez les Grecs, il n'y avait que ceux qui avaient été lavés dans les eaux de l'Ilisse, et conduits ensuite en procession au temple de Cérès, qui fussent admis, après cette vie mortelle, dans les bosquets fortunés de l'Elysée, pour y jouir de plaisirs ineffables, qui ne doivent plus avoir de fin, quand tous les autres seraient condamnés à souffrir les supplices toujours renaissans de l'Enfer poétique. Du reste, dans les mystères, les initiations, le Tartare, l'Elysée, il n'y avait rien de vrai que l'erreur que les Hiérophantes mettaient à profit : encore n'avaient-ils que médiocrement recours à l'artifice. On eût dit que les peuples, plus disposés à être dupes, que les Hiérophantes à tromper, s'empressaient d'offrir à ceux-ci une crédulité qu'ils n'auraient osé espérer. Cependant, quant à l'Elysée, la diversité d'opinions sur le lieu où il était placé, aurait prouvé de reste que c'est un pays imaginaire. Sous ce rapport, il peut être comparé à l'Eden ou Paradis terrestre des Hébreux, dont nous avons cependant des cartes.

Que les uns aient placé l'Elysée au dessus de la lune ; d'autres, dans la partie de la lune qui regarde le ciel ; quelques autres au dessus de Saturne, dans le firmament où est la voie lactée ; qu'enfin, on l'ait placé au centre de la terre, cela se conçoit ; car, qui aurait pu le nier ? Mais qu'on ait eu l'effronterie de donner la topographie de l'empire et des domaines de Pluton, domaines où se trouvent les Champs-Elysées ; qu'on ait eu l'impudeur de fixer l'entrée des Enfers aux portes mêmes de la Nuit ; c'est-à-dire du couchant, aux extrémités du monde connu, dans l'Océan Atlantique, aux îles qu'on appelle encore aujourd'hui *Fortunées* ; que d'autres placent l'entrée des Enfers près du lac Averne, ou au promontoire Ténare, ou dans les autres de la Cilicie ; qu'on ait marqué jusqu'au degré de longitude et de latitude qui indique la vraie position de ces différentes demeures (1) ; que des scholiastes et autres personnages aient discuté cette question comme un point de géographie ; qu'on ait montré les

---

(1) Elysée vient d'Ηλύσιον. On trouve dans Homère et dans d'autres auteurs Ηλύσιον-Πεδιον, *Campus Elysius*, toujours au singulier. Les commentateurs et les scholiastes ont voulu donner une explication de ce mot ; mais, comme il leur arrive souvent, ils ont transposé des lettres, ils en ont changé d'autres ; ils ont décomposé et recomposé le mot sans rien éclaircir. *Enfer* est bien plus satisfaisant : il est bien certainement formé sur le latin *Inferus* (*locus*), souterrain, lieu bas, profond. Si l'Elysée est placé près des Enfers, comme la mythologie nous l'enseigne, pourquoi donc l'aller chercher dans la Lune ?

fleuves qui arrosent ces contrées ; qu'on ait donné le signalement du nautonier qui reçoit ou refuse ceux qui se présentent ; qu'on ait fait la description du chien qui en garde l'entrée, et qu'il se soit trouvé de bonnes gens qui aient ajouté foi à ces contes, comme à des faits dont on aurait été témoin ; et cela, dans un siècle où les lumières, les sciences et les talens étaient à un haut degré de splendeur dans la Grèce, il y a de quoi nous frapper d'étonnement. On n'a peut-être pas assez observé combien cet esprit mythologique, qui a si longtems subjugué les Asiatiques et les Grecs, a mis d'obstacles aux progrès de la raison chez ces peuples.

Maintenant, si nous réfléchissons un peu sur les plaisirs de l'Elysée, nous verrons qu'ils sont aussi chimériques que le reste. Et d'abord il se présente une idée faite pour contrister l'ame et inspirer de la mélancolie ; c'est que si on analyse les supplices du Tartare et les plaisirs de l'Elysée, il résulte qu'il n'y a ni équilibre ni proportion, et que sans doute il aura été plus aisé de multiplier les images du malheur que celles du bonheur ; car, il paraît que l'imagination a été beaucoup plus féconde dans l'invention et la distribution des supplices, qu'elle n'a été libérale dans la dispensation des plaisirs, puisque ceux-ci ne sont jamais complets. En effet, le bonheur prétendu des ames vertueuses ne les empêchait pas de soupirer après la lumière du jour, et même de regreter leurs anciennes jouissances. Cependant la tradition commune nous offre l'Elysée comme un séjour de délices et de volupté. Mais combien ces délices et cette volupté prouvent la futilité des conceptions humaines, lorsqu'elles n'ont point pour base la vérité ! Ainsi ces descriptions de l'Elysée, qu'on a tant cherché à embellir, ont-elles pris plus ou moins la teinte des mœurs et des goûts de chacun des peuples ou des sectes auquelles elles sont appropriées. Les Indiens, habitans d'un climat brûlant, virent, dans le *Farniente*, la félicité suprême ; ils se figurèrent l'Elysée comme un séjour d'inaction et de repos permanent. Dans celui des Thraces, adonnés au vin, on s'enivrait éternellement d'un nectar délicieux. Le paradis de Mahomet procure tout ce que le cœur desire ; des mets exquis, des breuvages délicieux, des beautés toujours vierges, qui inspirent à leurs amans des desirs qu'elles partagent, et qui jouissent les uns et les autres d'une force et d'une jeunesse inaltérables ; des bosquets que couronne une verdure éternelle, des sources jaillissantes qui entretiennent la fraîcheur ; des houris d'une beauté ravissante, renfermées dans des pavillons superbes. Les Grecs, qui surpassèrent les autres peuples par leur amour pour les arts, et qui se distinguèrent par leur goût pour tous les genres

de beauté et de plaisirs, se créèrent un Elysée où l'on retrouvait ces fêtes, ces jeux et toutes ces jouissances, produit des talens qui caractérisent un peuple infiniment aimable, dont l'imagination vive aurait craint de se rendre aucun compte.

Homère, Pindare, Eschine, Lucien et plusieurs autres, nous ont donné des descriptions de l'Elysée : celle qu'on lit au sixième livre de l'Enéide nous paraît ravissante; mais on y trouve et on y doit trouver du vague et du vide comme dans les autres : tout cela peut plaire un instant à l'imagination; mais la raison n'est pas satisfaite, et on peut bien faire ici l'application de la maxime: *Rien n'est beau que le vrai!* En repassant dans sa mémoire tous les mensonges sacrés des anciens, une chose est remarquable; c'est que de même que chaque peuple, dans la composition de son Elysée, a donné la mesure de ses goûts, de ses mœurs, de sa politique; de même, chaque auteur, en retraçant le bonheur de l'Elysée, a presque toujours laissé dans sa description l'empreinte de son caractère individuel. L'Elysée de Platon est une terre éthérée qui n'a rien de commun avec la nôtre, toutes les productions en sont infiniment supérieures; l'air plus pur qu'on y respire, les saisons y sont tempérées; on n'y connaît point les maladies; les hommes vertueux y sont admis exclusivement, c'est-à-dire les philosophes qui, dégagés des affaires publiques, se sont isolés pour se livrer à la contemplation, et épurer leur ame des passsions. Cicéron admet principalement dans son Elysée les hommes qui se sont distingués à la tête des sociétés, ceux qui ont gouverné et sauvé des États. *Les services rendus à la patrie*, dit ce grand homme, *facilitent à l'ame son retour vers les dieux et vers le ciel, sa véritable patrie.* Virgile, dans sa description sublime de l'Elysée, en développant la doctrine des Grecs sur ce séjour de bonheur, y marque une place pour les grands poètes toujours fidèles au Dieu qui les inspirait; et, en les associant à ceux qui, par leurs bienfaits, ont mérité de vivre dans la mémoire des hommes, on croirait que lui-même y eût revendiqué la sienne (1). Le respectable Fénélon, dans le tableau de l'Elysée, nous peint toute l'aménité, toute la candeur de son ame et son tendre amour pour le genre humain. C'est la production d'un Français: elle est écrite en notre langue, et traduite en toutes celles de l'Europe : on doit la retrouver ici toute entière; on ne saurait trop la multiplier.

« Les hautes montagnes de Thrace, qui, de leurs fronts cou-

---

(1) .... *Pii vates et Phœbo digna locuti,*
Quique sui memores alios fecere merendo.

verts de neige et de glace, depuis l'origine du monde, fendent les nues, seraient renversées de leurs fondemens, posées au centre de la terre, que les cœurs de ces hommes justes ne pourraient pas même être émus : seulement ils ont pitié des misères qui accablent les hommes vivans dans le monde : mais c'est une pitié douce et paisible, qui n'altère en rien leur immuable félicité. Ils s'entretiennent ensemble de ce qu'ils voient et de ce qu'ils goûtent : ils foulent aux pieds les molles délices et les vaines grandeurs de leurs anciennes conditions qu'ils déplorent : ils repassent avec plaisir ces tristes mais courtes idées où ils ont eu besoin de combattre contre eux-mêmes et contre le torrent des hommes corrompus, pour devenir bons : ils admirent le secours des dieux qui les ont conduits, comme par la main, à la vertu, au milieu de tant de périls. Je ne sais quoi de divin coule sans cesse au travers de leurs cœurs, comme un torrent de la divinité même qui s'unit à eux, ils voient, ils goûtent qu'ils sont heureux, et sentent qu'ils le seront toujours. Ils chantent les louanges des dieux, et ils ne font ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur. Une même félicité fait comme un flux et reflux dans ces ames unies. Dans ce ravissement divin, les siècles coulent plus rapidement que les heures parmi les mortels ; et cependant mille et mille siècles écoulés n'ôtent rien à leur félicité toujours nouvelle et toujours entière. Ils règnent tous ensemble, non sur des trônes que la main des hommes peut renverser, mais en eux-mêmes, avec une puissance immuable ; car ils n'ont plus besoin d'être redoutables par une puissance empruntée d'un peuple vil et méprisable. Ils ne portent plus ces vains diadêmes, dont l'éclat cache tant de craintes et de noirs soucis : les dieux mêmes les ont couronnés de leurs propres mains, avec des couronnes que rien ne peut flétrir. »

Chaque phrase de cette description a presque toujours le même mouvement, la même cadence; presque toutes elles présentent deux ou trois pensées; et, parmi ces pensées, dont le caractère en général est une simplicité élégante et noble, il y en a qui ont de la sublimité; souvent le bonheur dont l'idée vous est offerte, et qui vous séduit au commencement de la phrase, n'est pas le bonheur qu'on veut peindre, il n'en est qu'une imparfaite image; et cette idée, sans être tout-à-fait détruite, est néanmoins aussitôt écartée, pour y substituer, dans les incises de la même phrase, une idée plus vraie, plus grande et plus complète de la même espèce de bonheur. L'auteur a voulu présenter une sorte d'unité de bonheur; mais les rapports en sont variés, et le but en est constamment utile; ce qui constitue essentiellement *le beau*. Il y a dans ce tableau, d'autant plus d'art, que l'art paraît moins;

car il faut bien se garder de croire que ce soit de la monotonie que ce calme qui y règne dans le style; c'est bien plutôt l'effet d'un style imitatif, qui peint le calme parfait et la série continue de sensations agréables qu'éprouvent les ames vertueuses. Ces prétendues fautes sont l'apanage du génie. Cette faute est aussi celle de l'immortel Gluck, dans ses Champs Élysées de l'opéra d'Orphée. Le morceau de Fénélon n'a pas un mot qui ne contienne une beauté. Nous ne nous arrêterons point à ces détails, étrangers d'ailleurs à notre sujet : ils mériteraient d'être exposés par des hommes plus habiles et plus versés que nous dans la littérature : nous rappelerons seulement ce que nous avons voulu prouver, que chaque auteur, en parlant de l'Élysée, y a peint plus ou moins son caractère, sans perdre de vue le but qu'il voulait atteindre. La sensibilité que respire cette description, pénètre, émeut et se communique; on aime à s'identifier avec son auteur; on voudrait que son Élysée existât; on voudrait y occuper une place auprès de lui; mais, quelque désirable, quelque enchanteur qu'il soit, il n'est pas plus réel que les autres : tout y manque, c'est-à-dire, la vérité. Cependant, on pardonnerait presque l'erreur, quand elle est présentée d'une manière si séduisante.

Ainsi Virgile, Fénélon, Gluck ont traité le même sujet avec un égal succès : ainsi nous devons à la poésie, à l'éloquence, à la musique, des images enchanteresses des Champs-Elysées : il eût été à désirer que la peinture se fût emparée aussi de ce brillant et riche sujet. Il semble que l'exécution en eût appartenue au célèbre Poussin.

S'il existait un Elysée qui fût la récompense de la vertu, et qui pût remplir l'ame d'une douce ivresse, ce serait, sans doute, la *conscience du sage :* ce serait le sentiment du bien qu'il a fait à ses semblables, et le desir du bien qu'il voudrait leur faire encore. Cet Elysée n'est ni celui des Platoniciens, ni celui des autres peuples qui les imitèrent; si les accès en sont difficiles, du moins les avenues n'en sont-elles point obstruées par d'horribles demeures; on n'y connaît ni le tartare, ni l'avare Achéron, ni tous ces spectacles effrayans, capables d'empoisonner le bonheur même qu'on va chercher au delà; c'est la plus pure des voluptés : sa jouissance, quoique très-rare, n'est point vaine; elle n'est point imaginaire, comme ces prétendus plaisirs de l'Elysée de la fable. Où trouverons-nous donc le type de cette félicité? Est-elle à la portée des faibles mortels? Oui. Un philosophe, dont l'existence a honoré notre siècle; qui a employé toutes ses facultés à écarter des chimères, à combattre l'erreur; qui a réduit en pratique les sages maximes, fruit de ses méditations profondes; qui, en terminant volontairement sa brillante carrière, a semblé vouloir prévenir un grand crime; ce philosophe, dans un ouvrage consacré au bonheur de l'espèce

humaine, ouvrage qu'il composa peu de jours avant sa mort, et auquel il a donné le titre modeste d'*Esquisse*, nous y lègue l'image d'un véritable Elysée. Ecoutons-le lui-même:

« Le tableau de l'espèce humaine, affranchie de toutes ses chaînes, soustraite à l'empire du hasard, comme à celui de l'ennemi de ses progrès, et marchant d'un pas ferme et sûr dans la route de la vérité, de la vertu et du bonheur, présente au philosophe un spectacle qui le console des erreurs, des crimes, des injustices dont la terre est encore souillée, et dont il est souvent la victime. C'est dans la contemplation de ce tableauu, qu'il reçoit le prix de ses efforts pour les progrès des lumières et de la raison. Il ose alors les lier à la chaîne éternelle des destinées humaines; c'est là qu'il trouve la vraie récompense de la vertu, le plaisir d'avoir fait un bien durable, que la fatalité ne détruira plus par une compensation funeste. Cette contemplation est pour lui un asile, où le souvenir de ses persécuteurs ne peut le poursuivre; où, vivant par la pensée, avec l'homme rétabli dans les droits, comme dans la dignité de sa nature, il oublie celui que l'avidité, la crainte ou l'envie tourmentent et corrompent; c'est là qu'il existe véritablement avec ses semblables, dans un *Elysée*, que sa raison a su se créer, et que son amour pour l'humanité embellit des plus pures jouissances ».

Sans nous éloigner de la pensée de ce philophe, nous conclurons, en disant que le bonheur consisterait dans la science et dans la sagesse qui est compagne de la science, ou plutôt qui n'est que la science elle-même : c'est elle qui apprend à l'homme à être juste; c'est elle qui lui fait pratiquer toutes les vertus qui en sont une émanation; c'est elle qui lui procure l'estime méritée de soi-même; c'est elle qui lui inspire, pour toutes les choses humaines, ce sentiment dédaigneux (1) qui naît de la supériorité; c'est elle, enfin, qui élève l'homme sur un trône inaccessible à toutes les vanités, comme à toutes les craintes.

Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepitumque, Acheruntis avari!

Nous terminerons ces observations par une réflexion sur le nom d'*Elysée*, que nous avons cru devoir donner à cette partie du *Musée des Monumens français*, qui contient les cendres de plusieurs de nos illustres compatriotes. En effet, dira-t-on, pourquoi se servir d'un mot qui ne désigne qu'une chimère? Pour-

---

(1) *Despicientia omnium humanarum rerum.*

quoi, en nous parlant d'une chose réelle, avoir recours à l'illusion? Je répondrai que Virgile n'a point dédaigné de se prêter à cette illusion, lui qui, après avoir exprimé d'une manière si éclatante le mépris pour toute superstition, dans les beaux vers qui précédent, et qui terminent ce qu'on vient de lire, n'en a pas moins inséré une magnifique description de l'Elysée fabuleux dans le plus beau des livres de son Enéide. Nous pourrions nous autoriser encore de l'exemple du philosophe que nous venons de citer, et qui, bien éloigné de croire aux fictions, a néanmoins, pour désigner le bonheur digne du sage, employé ce même mot *Elysée*. Nous ne pouvons le dissimuler; il y a une sorte de magie attachée à ce mot qui est du domaine de la langue des arts, et dont on se sert tous les jours pour signifier l'idée qu'on a du bonheur : il est surtout consacré pour caractériser celui qu'on suppose être le partage des hommes vertueux, après qu'ils ont cessé de vivre dans ce monde visible. Et pourquoi ne pourrions-nous pas nous conformer sur cela, à un usage, qui, grâces aux lumières et à la raison, n'a rien de dangereux? Et s'il est permis de faire des rapprochemens, quelle dénomination convient mieux que celle d'*Elysée*, à un lieu vénérable par les restes précieux qui y sont déposés? Entrons avec nos lecteurs dans ce paysage auguste, examinons les monumens qu'une main timide osa consacrer à des hommes célèbres.

D'abord nous voyons sur le penchant d'une colline, auprès d'une plantation de rosiers, de myrtes, de mélèzes et de cyprès, s'élever majestueusement une chapelle antique dont les voûtes en ogives alongées couvrent religieusement les cendres d'Héloïse et d'Abelard. (*Voyez* la gravure que nous donnons de ce monument, planches 40, 41, 42 et surtout 196, et sa description, sous le n° 513.

Urne sépulcrale de René Descartes.

(N°. 507.) Sarcophage, en pierre dure, et creusé dans son intérieur, contenant les restes de René Descartes, mort en Suède

---

Note historique sur Descartes.

Christine, reine de Suède, attira près d'elle ce grand philosophe par l'entremise de Chanut, son ambassadeur. Comblé de biens et d'honneurs, Descartes mourut à Stockholm. Cependant Louis XIV réclama le corps de Descartes comme un bien inséparable de la France, dix-sept ans après sa mort : ses ossemens et ses cendres furent transportés à Paris par M. Dalibert, trésorier en France. La reine Christine lui fit élever un monument qui fut chargé des inscriptions les plus honorables. On lit dans un auteur l'anecdote suivante, sur le transport du corps de René Descartes:

en 1650, supporté sur des griffons, animal astronomique, composé de l'aigle et du lion, tous deux consacrés à Jupiter, et l'emblême du soleil dont ils représentent le domicile. Des peupliers, dont la cime monte jusqu'aux nues, des ifs et des fleurs ombragent ce monument érigé au père de la philosophie, à celui qui, le premier, nous apprit à penser. On lit sur ce monument cette seule inscription : *Restes de Réné Descartes, mort en Suède en* 1650.

(N° 314.) Monument élevé à Jacques Rohault, disciple et ami de Descartes, dont le cœur, qui était dans l'église Sainte-Geneviève, est déposé dans un vase de marbre gris, supporté par une colonne de marbre noir, sur laquelle on lit ce qui suit : *Ici est déposé le cœur de Jacques Rohault, disciple et ami de Descartes, mort en* 1674. Il était le partisan le plus zélé du système de son ami, fondé sur les phénomèmes de la nature, et non sur des spéculations.

Urne sépulcrale de Molière.

(N° 508.) Sarcophage, en pierre dure, et creusé dans son intérieur, contenant le corps de Jean-Baptiste Poquelin de Molière, mort en 1673, porté sur quatre pilastres aussi en pierre dure; le tout orné de masques comiques et des attributs de Thalie. On y lit l'inscription suivante :

Molière est dans ce tombeau. (1)

« L'officier suédois, chargé de cette commission, ouvrit secrètement la bière et enleva le cœur de Descartes, qu'à son retour il cacha dans sa maison, et qu'on a trouvé, à la mort de cet officier, avec cette inscription » : *Ce serait offenser grièvement les dieux tutélaires de la Suède, que de rendre la plus noble partie de ce grand philosophe français à son ingrate patrie : elle n'est pas digne de posséder un trésor si précieux, ni de jouir d'un si grand bienfait de notre part. Qu'elle pleure la perte qu'elle a faite, pour peu qu'elle veuille l'honorer dans la mémoire des hommes.*

(1) On avait proposé celle qui suit; elle n'a point été exécutée :

Molière et Thalie reposent dans ce tombeau.

Le tout entouré de myrtes, de roses et de cyprès. Une coupe de marbre surmonte le monument, le premier qui fut élevé au père de la philosophie, et l'on remarque avec plaisir que les oiseaux viennent souvent se jouer dans cette coupe et s'y désaltérer. L'archevêque de Paris refusant de lui accorder la sépulture, la veuve de ce grand homme s'écria, les yeux baignés de larmes

N°. 509. Sarcophage en pierre, creusé dans la masse, contenant le corps de Jean La Fontaine, mort en 1695, posé sur un socle dans lequel sont incrustés deux bas-reliefs, l'un représentant la fable du loup et de l'agneau, et l'autre celle du loup et de la grue;

On refuse un tombeau à celui à qui la Grèce aurait dressé des autels. Le refus que le clergé fit d'enterrer Molière, causa un grand scandale dans Paris. Le roi Louis XIV, informé de cet abus du pouvoir ecclésiastique, fit venir le curé de Saint-Eustache (Molière était de cette paroisse), et lui ordonna d'enterrer le poète, lorsque celui-ci s'excusa sur la profession de comédien qu'il exerçait, ajoutant qu'un tel homme ne pouvait être enterré en *terre sainte*. Jusqu'à quelle profondeur la terre est-elle sainte? demanda ingénûment le roi au curé. Jusqu'à quatre pieds, Sire. Eh bien! enterrez-le à six pieds, et qu'il n'en soit plus question, répondit le roi, et il tourna le dos au curé de Saint-Eustache. Le père Bouhours, quoique jesuite, savait apprécier les talens du philosophe, et lui fit cette épitaphe:

Tu réformas et la ville et la cour:
Mais quelle en fut la récompense?
Les Français rougiront un jour
De leur peu de connaissance.
Il leur fallait un comédien
Qui mît à les polir sa gloire et son étude;
Mais, Molière, à ta gloire il ne manquerait rien,
Si, parmi leurs défauts que tu peignis si bien,
Tu les avais repris de leur ingratitude.

Épitaphes proposées pour Molière:

In obitum Johannis Baptistæ
Poquelini Molerii,
Comicorum et Comædorum suæ ætatis facilè
Principis.

Plaudebat, Moleri, tibi plenis aula theatris,
Nunc eadem mærens post tua fata gemit.
Si risum nobis movisses parcius olim,
Parcius heu! lacrymis tingeret ora dolor.

Pièce de vers qui a été trouvée sur le tombeau de Molière.

Disciple ingénieux de Plaute et de Térence,
La gloire de ton siècle et la gloire de la France;
En philosophe aimable il corrigea les mœurs,
Eclaira les esprits et réjouit les cœurs.
A peindre la nature il est inimitable,
Et reste pour modèle en son art admirable.

au dessus du sarcophage, sur lequel on lit, d'un côté, *Jean s'en alla comme il était venu*, et de l'autre, *Jean La Fontaine est dans ce tombeau;* on voit un renard qui tourne sa tête vers le buste de l'auteur de la fable du Renard et de la Cigogne. (1)

Ces monumens sont placés dans notre Elysée, sur le bord des allées, à la manière antique; une pelouse verte, en forme de colline, parsemée de myrte, de pensées et de violettes, les ac-

---

Vers proposés pour le portrait de Molière.

Sous ces traits ressemblans, admirons un génie
Qui n'a jamais eu de rivaux.
Amant favori de Thalie,
Il sut, en badinant, nous peindre nos défauts
Où se puise la vérité,
Et son image est une idole
Consacrée à l'encens de la postérité.

Sérieux de Noyal.

(1) Voici l'épitaphe de La Fontaine, qu'il a composée lui-même:

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant le fonds avec le revenu,
Tint les trésors, chose peu nécessaire.
Quant à son tems bien sut le dispenser:
Deux parts en fit, dont il soulait passer,
L'une à dormir, l'autre à ne rien faire.

Son portrait par lui-même.

Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles,
Je suis chose légère et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet.
A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé de mes jours.
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amour.

Impromptu gravé par une femme sur le tombeau de La Fontaine.

Interprête de la nature,
Tu nous a transmis son secret,
Dans ton ame naïve et pure
Sans crainte tu la déposais,
Tu bornais ta gloire à l'utile,
Tu te faisais entendre au cœur,
Et le devoir par toi facile
Conduisait l'enfance au bonheur.

compagne. Le cyprès placé près de ces fleurs délicieuses, perd sa teinte lugubre et paraît s'éclaircir.

N°. 510. Sur le plateau du tertre qui sert de base aux urnes immortelles de nos plus célèbres poëtes, on voit un monument à quatre faces s'élever au dessus des autres tombeaux : composé de quatre niches, il renferme les bustes de Molière, de Jean La Fontaine, de Boileau et de Racine. Une amitié douce réunissait souvent ces hommes illustres dans une maison à Auteuil, où ils vivaient en commun; un sentiment respectueux les a réunis dans cet Elysée.

Urne sépulcrale de Mabillon.

N°. 512. Sarcophage, en pierre dure, contenant le corps de Dom Jean Mabillon, religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, mort en 1707, savant critique et profond dans la diplomatique. Mabillon était plus grand encore par sa modestie; on a décoré son tombeau de plusieurs inscriptions anciennes, qui tiennent à la science qu'il avait le plus affectionnée.

Urne sépulcrale de Montfaucon.

N°. 513. Tombeau d'un style antique, contenant le corps de Dom Bernard de Montfaucon, savant antiquaire, mort en 1741, âgé de quatre-vingt-sept ans: des hiéroglyphes, des figures égyptiennes, des reliefs grecs, des figures du Bas-Empire et des débris de monumens des premiers tems de la monarchie française, sont les matériaux avec lesquels on a composé le monument érigé à l'auteur de l'ouvrage intitulé l'*antiquité expliquée*.

Urne sépulcrale de Boileau.

N°. 555. Les restes de l'auteur de l'*Art poétique* et du *Lutrin*, sont déposés dans un piédestal en pierre, creusé dans sa masse, sur lequel est posé un vase en marbre, parsemé d'étoiles, le symbole de l'Immortalité. Voici l'inscription de ce monument:

Nicolas Boileau est dans ce tombeau.

Plus haut on lit les vers suivans:

Ainsi que mes chagrins, mes beaux jours sont passés;
Je ne sens plus l'aigreur de ma bile première,
Et laisse aux froids rimeurs une libre carrière.

BOILEAU, *Epître V*, *à M. Guilleragues*.

Vers à Boileau, également déposés sur son tombeau.

De ces héros inscrits au temple de mémoire,
Croyez-moi, cher Abel, ne soyons point jaloux,
Ils ont vécu dix siècles pour la gloire;
Mais pour l'amour un printems comme nous.

N°. 561. Chambre sépulcrale et tombeau de Gaspard de Coligni, amiral de France, tué à la Saint-Barthélemi. (1)

---

(1) Il est de ces hommes vertueux que le sort semble poursuivre au delà du tombeau : Coligny en est un exemple; rappeler ses malheurs, ce serait faire encore une fois le procès de Médicis et de Charles IX. La postérité les a jugés : oublions leurs crimes. Après le massacre de Coligny, ses restes mortels furent enlevés par ses amis et ses serviteurs; ils les déposèrent dans les caves du château de Châtillon, où ils restèrent ignorés jusqu'en 1786, époque à laquelle M. de Moutesquiou les obtint, et fit élever, dans sa terre, une chambre sépulcrale à la manière des anciens, décorée de marbre. Il fit construire dans l'intérieur de la chapelle un sarcophage en marbre noir, dans lequel il déposa la dépouille du grand Coligny. Chaque voyageur allait visiter respectueusement la tombe de ce grand homme, et offrait à sa mémoire le tribut que l'on doit à la vertu. Pendant le cours de la révolution, M. de Montesquiou mourut; et cette belle terre, le château, même le tombeau de l'amiral, passèrent dans les mains de plusieurs acquéreurs, peu faits pour conserver des monumens aussi considérables, et hors d'état de les entretenir convenablement : tout fut démoli et vendu. Prévenu de ce qui se passait à Maupertuis, je conçus le dessein de sauver de cette destruction la chapelle sépulcrale de Coligny, de la réédifier dans le jardin Elysée du Musée des monumens français. Que de souvenirs amers et délicieux la vue de ce monument ne fera-t-elle pas naître à la fois dans le cœur de l'homme vertueux! que de réflexions sublimes pour le philosophe! Cette espèce de temple consacré par un sentiment si respectable, sera sans doute distingué des autres monumens de son siècle; car nous ne possédons point en France une chapelle sépulcrale de la forme de celle des anciens, dans laquelle on peut s'introduire pour admirer le monument qu'elle renferme, et s'attendrir sur les restes de celui qu'elle conserve.

M. Maron, président du consistoire, instruit que j'avais sauvé de la destruction le tombeau de Coligny, en le retirant des mains d'un homme qui voulait le détruire pour vendre les marbres, m'adressa cette pièce de vers que j'ai cru devoir rendre publique.

ALEXANDRO LENOIR,

DISPERSIS HEROIS COLINÆI CINERIBUS,

Instaurato monumento, parentare

Meditanti.

Queis fuerint vicibus tua vivi obnoxia fata,
In tumulto similes te, colinæe, premunt.

L'extérieur du monument est simple, construit en grès et en pierre de meulière. La forme est celle que les anciens avaient le plus communément adoptée pour ces sortes de monumens. Sur une des faces de la chapelle l'inscription suivante est gravée sur une table de grès, en gros caractères :

Ici reposent, et sont honorés enfin, après plus de deux siècles, les restes de Gaspard de Coligny, Amiral de France, tué à la Saint-Barthélemy le XXIV août M. D. LXXII.

L'intérieur est entièrement plaqué en marbre brun et gris de Flandre; des panneaux saillans de bleu turquin, chargés d'inscriptions, relèvent cete décoration modeste : le plafond en pierre est divisé par panneaux, ornés d'arabesques d'un très-beau travail. A droite est placé le sarcophage de marbre noir dont nous avons parlé plus haut. Il est remarquable par sa noble simplicité; des pattes de lion de la même matière le supportent, et il est couronné par une urne aussi de marbre noir, au dessus de laquelle on lisait l'inscription suivante gravée sur une plaque de cuivre :

Magni illius Franciæ admiralis Gasparis à Coloniaco, hujusce loci domini ossa in spem resurectionis hic sunt deposita; anima autem apud Deum prò quo constantissime pugnavit recepta est.

Sur les panneaux de bleu turquin, qui ornent l'intérieur de la chapelle, on lit plusieurs couplets de la Henriade de Voltaire, sur la mort de Coligny; le premier commence par ce vers :

Le héros malheureux, sans arme, sans défense,

et le morceau se termine par ceux-ci :

Et l'on porta sa tête aux pieds de Médicis :
Conquête digne d'elle et digne de son fils.

Conderis ignoto trucidatus, magne, sepulchro,
Et sine honore cinis, per duo sæcla, lates.
Surgunt digna tibi tandem monumenta; nec illis
Contingit longo tempore tuta quies.
An dolus! an virtus funebrem suripit urnam!
O! maneat probris inviolata novis!
Te placidis nigri vult reddere cura viretis,
Utque decet, manes sancta, piare tuos.
Fac rata vota viri, cui tot rapuisse tropæa
Gratatur turpi gallia barbariæ.

P. H. Maron.

N°. 419. Cénotaphe, en marbre noir, élevé à la mémoire de Pierre Julien, sculpteur, membre de l'Institut de France et de la légion d'honneur, mort à Paris en 1804. Ce monument, consacré à l'amitié et au talent, par Claude Dejoux, sculpteur, est orné du buste de Pierre Julien, d'urnes cinéraires, d'un trophée composé des outils à l'usage de la sculpture, et de l'inscription suivante que M. Mongez, membre de l'Institut, avait composé pour son ami :

A la mémoire
De Pierre Jullien,
Un des plus habiles sculpteurs
De son siècle,
Membre de l'Institut,
De la légion d'honneur,
Né en 1731 à Saint-Paulin,
Département de la Haute-Loire,
Mort à Paris en 1804.
Ce monument
Lui a été consacré,
Son image a été tracée
Par
Claude Dejoux, sculpteur,
Membre de l'Institut,
De la Légion d'honneur,
Son ami,
Son exécuteur testamentaire.

Quoique les actions et les ouvrages de ceux à qui appartiennent ces précieux restes assurent assez à notre patrie une véritable gloire, il semble que leur réunion, dans le même lieu, n'y concentre cette gloire que pour la répandre au dehors avec plus d'éclat. La diversité des mérites y produit des sentimens divers, mais dont se compose un intérêt général, qui excite nos regrets, nous donne d'utiles leçons et rappelle de touchans souvenirs.

Qu'on suppose ces restes inanimés recevant une nouvelle vie pour se voir, s'entendre et jouir d'une félicité commune et inaltérable.... Le tableau de l'Elysée antique est-il donc bien plus séduisant que celui que nous offrirait une assemblée si imposante? Pour nous, témoin nécessaire des justes hommages rendus à leur mémoire, par l'élévation, la consécration de ce monument; nous avons eu l'avantage d'être appelé à préparer, dans des limites trop bornées, une place trop étroite à des hommes qui remplissent l'univers de leur célébrité et de leur gloire, nous nous faisons honneur d'avouer que nous éprouvons une émotion douce et nouvelle, toutes les fois que nous portons nos pas dans cette auguste enceinte; nous ajouterons que la récompense la plus chère à notre cœur serait de faire passer dans l'ame de nos lecteurs et de ceux qui visiteront cet Elysée, le saint respect dont, en le formant, nous avons été pénétré pour les lumières, les talens et la vertu.

De l'art de la verrerie, et de l'emploi du verre pour clore les croisées des bâtimens.

Suivant Pline, l'art de faire le verre fut trouvé en Phénicie; mais rien n'autorise à le croire, puisque ces peuples ne nous ont laissé aucun monument qui puisse constater ce fait (1). Il n'en est pas de même des Egyptiens, dont nous voyons dans les cabinets des curieux des objets d'art en verre, tels que statues en porcelaine, ustensiles propres au culte, et surtout des plaques d'émaux, dont ils ornaient les bandelettes de leurs morts, comme on en trouve à l'entour de leurs momies.

Nous ne connaissons des Grecs aucun monument de verrerie; cependant les historiens s'accordent à dire qu'indépendamment des faisceaux (2) de verre aux usages domestiques, ils en avaient qui servaient à décorer leurs demeures, et que les bibliothèques renfermaient, entre autres objets utiles à l'instruction, des sphères et des globes célestes en verre.

Les monumens de verrerie que les Romains nous ont laissés ne sont pas aussi précieux; mais la multitude énorme de vaisseaux de verre en différens genres, surtout de lacrymatoires, d'urnes cinéraires et autres objets semblables, ne nous laissent aucun doute sur leurs connaissances dans cette partie. La régularité qu'ils mettaient, non seulement dans les formes, mais encore dans les épaisseurs, annonce, dans les procédés qu'ils employaient, des moyens qui nous sont inconnus. Leurs vaisseaux d'airain, quoique grands, sont aussi d'une délicatesse étonnante; ce qui autoriserait à croire que, dans l'art de mouler, ils avaient plus de talent que nous.

Quant à l'art des vitraux ou de former des verres plats, soit en table ou autrement, on a longtems douté qu'ils en eussent; et,

---

(1) Pline raconte que des marchands de nitre qui traversaient la Phénicie, ayant pris terre sur les bords du fleuve Bélus, voulurent y faire cuire des alimens, et ne trouvant pas de pierres assez fortes pour leur servir de trépied, ils s'avisèrent d'employer des morceaux de nitre. Le feu prit à cette matière, qui alors, incorporée par l'action du feu avec le sable, s'étant liquéfiée, forma de petits ruisseaux d'une liqueur transparente, qui s'étant figée à quelques pas de là, leur indiqua l'invention du verre et la manière de le fabriquer. D'autres auteurs, en combattant ce fait, allèguent des choses beaucoup moins vraisemblables sur la découverte du verre : voilà comme on s'égare souvent, en voulant donner une époque fixe à l'invention des choses dont l'origine nous est inconnue.

(2) Ces faisceaux étaient composés de plusieurs cubes coulés, que l'on réunissait au feu, et qu'après en avoir formé une masse, on sciait à volonté en façon de tranche, soit pour faire des vitres, soit pour d'autres objets.

s'ils en ont eu, rien ne prouve qu'ils en aient fait le même usage que nous; car tout le monde sait que les Romains aisés, pour se mettre à l'abri des injures de l'air, se servaient à leurs croisées, de pierres semi-transparentes, telles que l'albâtre en plaques minces, ou de feuilles de mica. Dans les ruines d'Herculanum, aucune des croisées ne s'est trouvée garnie de verre en plaque. Cependant le savant Caylus, dans son Recueil d'Antiquités, donne la description des verres romains, plus curieux dans leurs genres, que s'ils eussent été pris à des croisées, quoiqu'ils fussent plats. Un, entre autres, était composé de zones coloriées comme par assortiment. A une bande bleue succédaient des bandes de vert d'émeraude, de jaune, de bleu clair, de blanc de lait, et de violet ou pourpre (1). Ces couleurs ne tiraient leur effet que du corps opaque qui était dessous; car la couleur verte avait pour base le jaune, et le blanc en servait au bleu. Ce morceau de verre pouvait être vu dans les deux sens. Les Romains avaient encore des morceaux de verre plus étonnans, qui ressemblaient à des tranches coupées, à des faisceaux de baguettes d'émaux transparens, réunis en vitraux par un gluten. Nous connaissons de ces peuples des verres coloriés unis, qui recélaient aussi des matières vitrifiées qu'ils disséminaient de différentes manières pour les employer. Tant de variétés dans ces morceaux de verre déterminèrent Caylus, conjointement avec Majault, médecin, qu'il avait associé à ses travaux chimiques, à faire des expériences aussi curieuses qu'intéressantes, qui leur donnèrent des résultats semblables aux verres romains dont nous venons de parler. Le savant Winckelmann, dans ses remarques sur l'architecture des anciens, rapporte, d'après Philon et Lactance, que, sous les empereurs romains, les vitraux aux maisons étaint connus, et que dans Herculanum il s'est trouvé des verres plats, sans entrer dans aucuns détails qui annonçassent qu'ils étaient fixés à des chassis, ou montés sur quelque meuble. Cet auteur célèbre rapporte que, chez le cardinal Albani, on voit un dessin, que l'on dit antique, et auquel il n'ajoute pas foi, qui représente des édifices romains avec des fenêtres à vitrage.

Samuel Pitiscus, dans son dictionnaire *Lexicon Antiquitatum Romanarum*, ne parle en aucune façon des vitres ou vitraux romains, mais seulement des plaques d'albâtre transparent, qui donnaient un jour doux, qui, selon nous, devait ressembler à

(1) Je citerai, pour exemple, le moyen dont se servent les lapidaires pour donner du feu ou des teintures coloriées à leurs pierres; ils y insinuent, en les montant, des plaques rouges, noires, jaunes ou d'argent.

celui que procuraient des glaces doucies des deux côtés, ou aux verres dépolis suivant notre usage. L'auteur, qui parle avec le plus de précision sur le verre plat des Romains, sans cependant croire qu'ils en fissent pour leurs fenêtres le même usage que nous, c'est Boze, à qui feu Soufflot en avait donné un morceau trouvé à Herculanum, lequel avait près de trois lignes d'épaisseur. Il était bien étendu, fort transparent, d'une couleur approchant du vert; il avait évidemment été soufflé, puisque trois cueilles y étaient très-sensibles.

Tout le monde sait que le gendre de Sylla, Marcus Scaurus, pendant son édilité avait fait construire à Rome un théâtre d'une magnificence extraordinaire, dont le second étage de la scène était incrusté de verre et de silex taillé à facettes. Les Romains tiraient aussi de Sidon du verre noir comme du jaillet, qu'ils scellaient dans les murs de leurs chambres. Pline dit, en termes formels, que les anciens avaient le talent de teindre le verre de différentes couleurs, et d'imiter les pierres précieuses.

Néanmoins, l'usage des vitres est de beaucoup postérieur à la découverte du verre, et longtems nos aïeux ne reçurent le jour que par des ouvertures qui n'étaient défendues des injures de l'air que par des volets de bois, ensuite par des châssis garnis de canevas, de papier, de corne fondue, et mise en plaque, etc., et ce qui fait qu'on ne peut reconnaître pour le moment les verres blancs, qui doivent dater de la plus haute antiquité, avec ceux des tems plus modernes, c'est que l'œil ne peut apercevoir la différence d'un verre blanc de quelques siècles, d'avec un verre blanc de quelques années. Les vitraux peints sont plus faciles à reconnaître, soit par les costumes qu'ils offrent, les légendes qui y sont tracées, les sujets qu'ils représentent, la qualité du verre ou le style du dessin. Les grands monumens qui nous les ont transmis, les châteaux, les palais et les églises. Saint Jérôme, qui vivait vers la fin du quatrième siècle, est l'auteur le plus reculé qui parle de vitres dans ses œuvres. Grégoire de Tours, qui vivait au sixième siècle, dit, en parlant d'un parti de soldats ennemis qui entrèrent dans l'église de Saint-Julien de Brioude, qu'ayant trouvé la porte fermée, un de ces soldats cassa le vitrage d'une fenêtre derrière l'autel; et, étant entré par là dans l'église, il alla ouvrir la porte aux autres. Le poète Fortunat, qui vivait vers la fin du sixième siècle, dans une description poétique qu'il fit alors de l'église de Paris, aujourd'hui *Notre-Dame*, fait une description pompeuse des vitres peintes. Dans la vie de saint Benoît, abbé de Wirmouth, monastère en Ecosse, où il mourut en 690, on apprend qu'ayant fait bâtir le couvent de cette abbaye, il vint en France chercher des ouvriers pour lui construire une église, et des verriers pour lui clorre en vitres son église et son cloître; car,

à cette époque, les manufactures à vitres n'étaient pas encore connues dans la Grande-Bretagne.

Description des Vitraux par ordre de siècles, divisés en autant de salles.

Salle du treizième siècle.

On voit dans cette salle trois grands vitraux composés chacun de plusieurs sujets. *Première croisée à droite.* Ce tableau, divisé en trois parties, nous fait voir, dans celle du haut, la reine Blanche debout, vêtue à la manière de ce tems là, tenant une coupe, et faisant préparer le breuvage qu'elle doit contenir; plus bas, on voit deux religieux venant visiter le chef-lieu de leur ordre; le dernier représente Saint Louis, assis sur son trône, donnant audience à un guerrier et à un évêque.

Seconde croisée en suivant. Le tableau placé dans le milieu de la salle, est également divisé en trois sujets. Dans celui du haut, on voit la reine sortant de son palais, et donnant des ordres pour la distribution journalière de ses aumônes; les deux sujets du bas représentent des pauvres recevant, comme les autres, des bienfaits de la reine. *La troisième croisée, à gauche,* fait voir la prise d'un fort, divisée en deux sujets; et au dessous, deux religieux représentés debout portant chacun un livre.

Ces peintures grossières nous montrent l'origine de la peinture sur verre; les couleurs en sont vigoureuses, mais distribuées sans goût; l'ordonnance des sujets est bizarre, et le dessin excessivement mauvais; les costumes en sont exacts, les couleurs vives et belles. (*Voy.* dans cet ouvrage l'article sur la peinture sur verre.)

Salle du quatorzième siècle.

On voit dans cette salle six grandes croisées garnies de vitraux de la plus grande beauté pour la vérité et l'éclat des couleurs. Le premier, à droite, est composé de six sujets pris dans le Martyrologe et le nouveau Testament. Ces tableaux présentent encore de la confusion dans la distribution des groupes et des figures; leur exécution est à peu de chose près semblable à celle de ceux du siècle précédent. *Croisée du milieu.* Ce tableau représente un grand dessin arabesque peint de plusieurs couleurs, et divisé en six parties parfaitement semblables, au milieu desquelles se voit un griffon très-bien dessiné. *Troisième croisée.* Dans ce tableau, on voit le Père éternel assis sur l'arbre de Jessé, répété plusieurs fois dans la même attitude; et dans le bas, on aperçoit deux sujets

de forme ronde, représentant d'un côté la Trinité, et de l'autre, Dieu le Père environné des sept planètes, ayant à ses côtés son fils Jésus-Christ et la sainte Vierge.

Salle du quinzième siècle.

Ce fut à cette époque que l'on commença à introduire l'art du clair-obscur dans les peintures sur verre, et, par conséquent, à nuancer davantage les couleurs. *La première croisée à droite* est divisée en deux tableaux; *le premier* représente le retour de l'enfant prodigue à la maison paternelle; *le second*, Jésus-Christ allant au supplice, et sainte Véronique lui essuyant le visage. Ces peintures montrent déjà un grand perfectionnement dans l'art; le dessin en est plus correct, les expressions plus vraies et mieux senties. *La seconde croisée* est également divisée en deux tableaux, dont la beauté des couleurs est frappante. On voit dans le premier saint, Charles Borromée debout, en habit de cardinal, et dans *le second*, saint Jacques, aux pieds desquels les donataires des tableaux sont représentés à genoux. *La troisième croisée* est ornée d'un beau vitrage, très-remarquable par le sujet qu'il représente, on peut le considérer comme un monument de la bonhomie de nos aïeux. Le sujet est l'Annonciation de la sainte Vierge : d'un côté, on voit dans son appartement la Vierge à genoux, qui lit ses heures; de l'autre, le beau Gabriel, et, dans un coin de la chambre, le Saint-Esprit, du bec duquel part un rayon pyramidal qui va droit à l'oreille de la sainte Vierge, pour y déposer un embryon fort bien dessiné. Il est probable que le peintre a voulu rendre ce qu'on lit dans une prose ancienne :

Gaude, Virgo, mater Christi,
Quæ per aurem concepisti. (1)

---

(1) Je citerai aussi l'épigramme suivante :

Sitôt qu'eut parlé Gabriel,
La Vierge conçut l'Eternel
Par une divine merveille.
L'archange ainsi le lui prédit :
Et de là, peut-être, a-t-on dit
Faire des enfans par l'oreille.

Le poète La Monnoye, dans ses Noëls bourguignons, n'a pas oublié de citer Marie qui conçoit par l'oreille :

Au dessous de ce tableau dont le dessin est très-correct et l'exécution très-soignée, on voit les portraits des roi Jean II, dit *le Bon*, et Charles V, dit *le Sage*; représentés à genoux devant un prie-dieu. On croit ces deux tableaux curieux, de Henri Mellin, peintre verrier, en faveur duquel les rois Charles V et Charles VII accordèrent plusieurs priviléges. Au bas on lit ce qui suit : *le roi Jehan. Le roi Charles V. La quatrième croisée* est garnie de deux tableaux extrêmement vigoureux et de la plus grande beauté, pour la vivacité des couleurs; les bleus, les rouges et les violets en sont admirables : *le premier* représente saint Louis assis sur son trône, donnant audience à un ambassadeur du Vieux de la Montagne. *Le second* représente le mariage de la Vierge, il a été peint d'après les cartons d'Albert Durer. Les croisées supérieures de cette

---

Couplet d'un Noël bourguignon qui commence par ces mots : Einjor laihau.

L'ainge echevan ce prôpô,	L'ange achevant ce propos
Mairie, étrainge merveille !	Marie, étrange merveille !
An concevi po l'oraille	En conçut par l'oreille
Le fi de Dei tô d'un cô.	Le fils de Dieu tout d'un coup.
Ses entraille frémissire	Ses entrailles frémirent
Du Varbe au-dedans logé,	Du Verbe au-dedans logé,
Et dan troi moi quemancire	Et dans trois mois commencèrent
Ai santi l'anfan rogé.	A sentir l'enfant remuer.

Ce tableau me rappelle naturellement celui dont j'ai parlé dans mon discours sur la peinture sur verre, où l'on voyait un trait assez piquant de la vie de sainte Marie égyptienne. C'est le moment où elle se prostitue à un batelier pour payer son passage, certain jour qu'elle allait rendre visite au père Zozime, pour communier de sa main; dette qu'elle ne pouvait acquitter autrement, vu sa grande pauvreté. Elle était représentée sur le pont du bateau, troussée jusqu'aux genoux devant le batelier, avec ces mots au dessous :

Comment la sainte offrit son beau corps
Au batelier pour son passage.

Cette attitude était exacte, et l'expression de sa physionomie était celle de la douleur; ce qui exprimait très-bien la contrainte où se trouvait la sainte, et sa fâcheuse situation. Ce trait nous confirme la simplicité des mœurs de ce tems, et se rapporte parfaitement avec le *Gaude, Virgo, Mater Christi, quæ per aurem concepisti.* Ces naïvetés du bon vieux tems ont, sans doute, fait naître à Molière l'idée de mettre dans la bouche d'Arnolphe les vers suivans, en parlant de son Agnès :

L'autre jour, pourrait-on se le persuader?
Elle était fort en peine, et vint me demander
Avec une innocence, à nulle autre pareille,
Si les enfans qu'on fait, se faisaient par l'oreille.

C'est donc par les monumens que les vieilles traditions se conservent.

salle sont garnies de vitraux blancs coupés en lozange à la manière de ce tems là, avec des bordures colorées.

Salle du seizième siècle.

Le seizième siècle, comme on a pu le voir dans le cours de cet ouvrage, vit éclorre tous les talens à la fois. La peinture sur verre se ressentit aussi de la restauration des arts en France, opérée par les soins de François Ier. Elle en reçut d'heureuses influences, et les peintres verriers nous ont laissé des chefs-d'œuvre dignes des pinceaux de Michel-Ange et de Raphaël.

Les *deux tableaux* que l'on voit *à droite*, en entrant dans cette salle, sont de la composition et de l'exécution du célèbre Jean Cousin. Outre la couleur forte et harmonieuse qui règne dans ces eux tableaux, on y remarque une composition riche et un dessin pur et d'un grand caractère : les sujets qu'ils représentent sont pris dans l'Apocalypse. Voici ce qu'on lit au bas du premier : *Veit aussi les quatre anges déliez affin d'occire suivis de grande multitude d'anges d'armes montez sur chevaulx ayant têtes de lyon, et par iceulx fut tué la tierce partie des hommes.* Au dessous du second tableau, on lit ce qui suit : *Le tiers ange ayant sonné sa trompette, voit tomber du ciel une grande estoile ardente comme un flambeau, et la tierce partie des fleuves et fontaines devindrent amères comme aloyne, par laquelle amertume moururent plusieurs hommes.* Le *tableau* suivant peint aussi par Jean Cousin, représente François Ier, vêtu de ses habits royaux. Le *quatrième* représente Jésus-Christ couronné d'épines; exécuté sur les cartons d'Albert Durer. On admire dans ce beau tableau la variété des expressions; les oppositions frappantes des attitudes, et la beauté des couleurs fortes et brillantes. Le *cinquième* et dernier tableau est peint en grisaille d'après les dessins de Primatice, ordonnateur des bâtimens du roi Henri II, il représente la Circoncision et la Nativité de Jésus Christ. Grace, finesse, airs de tête charmans, draperie d'un goût exquis, voilà ce qui constitue ces peintures attribuées à Bernard Palissy. Les croisées supérieures de cette salle sont garnies de verre blanc en lozange et de bordures arabesques.

Salle du dix-septième siècle.

En entrant dans cette salle, les peintures sur verre qui frappent la vue, sont les belles compositions d'Eustache Lesueur, peintes en grisaille par François Perrin : elles représentent le jugement et le supplice de saint Gervais et de saint Protais. Nommer le célèbre Lesueur, c'est faire la description des chefs-d'œuvre qui sont sortis de ses pinceaux : composition noble, grande et bien

entendue ; dessin correct, élégant, expressions senties, vigoureuses, sans grimaces ; attitudes simples et naturelles ; voilà ce qu'on admire dans les deux vitraux de Lesueur, qui commencent à droite dans cette salle la suite des vitraux qui la décorent. Au dessus de ceux-ci on voit *deux autres tableaux* sur verre, peints aussi d'après Lesueur ; ces vitraux ornés d'arabesques, représentent des sujets de la vie de saint Gervais et de saint Protais, et une Fuite en Egygte. *Les quatre* suivans, émaillés en grande partie, sont de Michu et Sempy, qui les ont peints d'après les dessins de Mathieu Elyas, ou Elye, peintre flamand, qui les a fait dater de 1706. Ces tableaux représentent des sujets tirés de la vie de Dom Jean de la Barrière, qui se fit religieux, après avoir servi en qualité de pandoure ; il fut ensuite le réformateur de l'ordre des Feuillans. Le *quatrième* et le dernier représente l'instant où ce moine accompagne Henri IV lorsqu'il fit son entrée dans la ville de Poissy.

Salle du dix-huitième siècle.

Lorsque le gouvernement voudra faire les frais convenables pour l'ajustement et la décoration de cette salle qui doit terminer la série de nos siècles, on verra dans cette salle deux tableaux peints sur verre, en 1789, par M. Seguin, peintre en émail : le premier, peint à la manière de Rembrant, représente un philosophe dans son cabinet : le second représente une vue des ruines de la Grèce, d'après Leroy ; plus un sujet dans un fond de paysage, peint sur glace, par MM. Charles et Mortélec.

Vitraux placés dans les galeries.

En commençant à examiner la collection des peintures sur verre qui décorent les galeries, par la dernière porte à gauche de la salle d'introduction, la *première croisée* nous fait voir plusieurs tableaux. Le premier représente Sainte Geneviève tenant un livre d'une main et de l'autre un cierge, dont le diable s'efforce d'éteindre la lumière avec un soufflet, tandis qu'un ange placé au dessus de la sainte repousse le soufle impur de l'ennemi du bien : ceci est l'image de la calomnie, dont les méchans se servent dans le monde pour ternir la vertu : aux genoux de Sainte Geneviève on voit un chanoine accompagné de son patron. Le *tableau suivant*, divisé en deux parties, représente l'adoration des mages, et le dernier tableau nous fait voir un religieux à genoux accompagné de St. Germain, évêque de Paris, et de St. Joseph, ses deux patrons. (L'auteur de ces beaux vitraux nous

est inconnu), *Dans le couronnement de cette porte ceintrée*, on voit une descente de croix, peinte par le célèbre Jean Cousin. Le premier tableau qui s'offre ensuite aux regards des curieux, est en grisaille, il représente le martyre de Saint Etienne, par Bernard Palissy; la croisée suivante représente, en camayeux, trois sujets : d'abord, on voit une scène composée et dessinée dans le style de Léonard de Vinci, *au dessus on remarque* la vierge et l'Enfaut Jésus servis par des anges, et *nous voyons ensuite* une assemblée de saints docteurs et de saintes femmes réunis dans un temple, orné d'arabesques : ce tableau bien dessiné, et d'une belle exécution est de Jean Nogarre. *De chaque côté* des belles productions dont nous venons de parler, on voit des sujets représentant la passion de Jésus-Christ, dans lesquels on remarque les plus riches couleurs et la plus belle exécution. *Le tableau qui suit* représente le connétable Anne de Montmorency, armé de toutes pièces, à genoux devant un prie-dieu, ayant derrière lui sainte Anne, saint Joachim et la sainte Vierge encore enfant. Le *suivant* représente Madeleine de Tende, femme du connétable, aussi à genoux, à la tête de ses quatre filles. Derrière elle on voit sainte Appoline debout. *Ensuite* on voit l'aîné des garçons du connétable Anne de Montmorency, à genoux, et suivi de ses quatre frères, également accompagnés de leur patron. Ces belles peintures, riches par les couleurs, et imposantes par la vérité et la pureté du dessin, ont été exécutées d'après les dessins de Jean Bullant, par le savant Palissy. *Après* nous voyons deux tableaux en grisaille, composés de la manière la plus élégante; dans le milieu du *premier* on voit un médaillon formé par une couronne de roses qui entoure un porc-épic, allégorie relative au roi Louis XII. Dans le *second*, on voit aussi un médaillon entouré de fleurs, représentant des croissans enlacés avec cette devise, *donec impleat orbem;* par allusion faite à Henri II et à Diane de Poitiers. Dans le milieu des deux arabesques, on voit deux sujets de l'ancien Testament, peints en grisaille légère, de la manière la plus suave, par Jean Cousin.

Les vitraux les plus remarquables de cette galerie, en suivant les salles, représentent la fable de Cupidon et Psyché, divisée en trente-deux tableaux, peints en grisaille, d'après maître Roux. Ce peintre a divisé et ajusté différentes compositions de la fable de Psyché, faite par Raphaël, de manière à en décorer la galerie du château d'Ecouën. Le connétable Anne de Montmorency, lui avait ordonné ces dessins pour les faire exécuter par Bernard Palissy, son décorateur particulier.

Deux vitraux grisailles, de la plus grande beauté, représentant des arabesques, et, dans le centre, des armoiries accompagnent le dernier tableau de la fable de Phyché. Les deux ta-

bleaux qui suivent sont peints par les frères Pinaigrier. Le *premier* nous fait voir la fin du monde, exécutée d'après les dessins de Tempeste, et le *second* la Résurrection des morts, d'après Jean Cousin. Pinaigrier a mis une telle mollesse dans ses couleurs, qu'à peine reconnaît-on dans ce tableau le style de Jean Cousin. *Les dix tableaux* suivans représentent des sujets de la vie de Dom Jean de la Barrière, dont nous avons parlé plus haut. Ils sont de Michu et Sempy, peints d'après les dessins d'Elye, comme ceux de ce maître, qui ornent la salle du dix-septième siècle. On voit dans la même salle deux tableaux de Jean Nogarre, célèbre peintre du XVIe. siècle, représentant une descente de croix.

Salle d'introduction, et chambre sépulcrale de François Ier.

Les vitraux qui décorent les croisées cintrées de cette salle, peints par Pinaigrier, célèbre peintre verrier, montrent les tons les plus vigoureux et les couleurs les plus riches : ils représentent des sujets pris dans la vie de saint Paul.

Les belles peintures sur verre, de la chapelle de François Ier, sont exécutées en grisaille claire, de manière qu'elles tempèrent l'ardeur du soleil sans ôter le jour, et qu'elles produisent l'effet d'un verre dépoli : ces compositions sublimes sont de Jean Cousin, qui les a exécutées lui-même avec un soin tout particulier pour la chapelle de Diane de Poitiers, à Anet; on voit d'abord Jésus-Christ prêchant dans le désert, ensuite Abraham rendant son fils à Agar, et la bataille gagnée par les Amalécites.

Au bas de chacun des tableaux on lit ce qui suit :

Hélas! Seigneur, qui pouvés commander
A subvenir seul à notre ignorance,
Enseignés nous ce qu'il faut demander
Quand nous prions la divine puissance.

Persévérant en dévote oraison,
O! Seigneur Dieu, je veulx ravir et prendre
De vos bontés plus qu'humaine raison,
Ne peult juger, espérer, ny comprendre.

Rendons les mains à ce grand roi de gloire;
Et le prions sans intermission;
Car c'est lui seul qui départ la victoire
Aux combattans, ou la destruction.

Qatrains peints au bas des vitraux représentant la fable de Cupidon et Phyché.

Icy recite Apulée ungne fable
Bien inuentée et trop mieulx poursuiuie
D'ugne espousée élégante et aimable
Par des brigans furtiuement suiuie.

Qui fut le jour de ses nopces rauie
Et lors la vielle ayant la garde d'elle
Pour auertir ung songe qui l'ennuye
Luy vint compter de Psyché la nouuelle.

Compte à part soy les biens qu'Amour enuoye
Et se maintient sur toute bien heurée
Croiant qu'Amour jamais ne se desuoye
Et que sa foy est ferme et asseurée.

Puis de dormir non d'aimer assouvie
Le jour venu estant Amour en voye
Elle est de gens invisible seruie
Et tost s'acoutre et entre en deuil et joye.

Elle pensant qu'à chacun fust permis
Venger le tort que font les enuieuses
En ruinant amyes et amys
Par trahison et façons odieuses.

Rend ses deux sœurs d'amour tant amoureuses
Et le danger du lieu tant dissimule
Qu'y reuoles cuidoient les malheureuses
Mais (1) . . . . , ...ent se recule.

Et se sentant par abbois aduertir
Que Cerberus veult nouuelle curée
De ses deux (2) ung lui vient départir
Ainsi passa le danger assurée.

Nota. Les gravures des vitraux se composent de *cinquante-huit* planches, en y comprenant les *quarante-six* tableaux de la fable de Cupidon et de Psyché, peints d'après les dessins de Raphaël.

---

(1) Il y a ici une lacune occasionnée par accident, et un vitrier, restaurateur mal-adroit, y plaça le morceau d'une vieille inscription qui n'avait aucun rapport avec le sujet; je l'ai fait ôter.

(2) Pains.

Les quatre vers qui précèdent ceux-ci manquent.

FIN.

NOTA.

Il s'est glissé dans la première partie de cet ouvrage quelques fautes d'impression que nous allons relever.

Pages 9, lig. 4; pag. 17, lig. 4; pag. 19, lig. 7; pag. 23, deuxième §, lig 8; pag. 100, lig. première; même pag., lig. 6; pag. 107, deuxième §, lig. 6, *au lieu* du mot manutention, *lisez*, manipulation.

18, lig. 14 et 76, deuxième §; *lisez*, maniement du pinceau, *au lieu* de manutention du pinceau.

22, lig. 5, *lisez*, situations de la vie, *au lieu de* sensations de la vie. 2e paragraphe, lig. 7, *lisez*, ne peut être qu'une réflexion de ce qui se passe, etc., *au lieu de* réfraction de ce qui se passe.

26, lig. 13, *lisez*, stimulé, *au lieu de* provoqué.

57, au second paragraphe, ligne 13, *lisez*, ces figures, *au lieu de* les figures.

60, à la fin de la ligne 13, après le mot précieux; *ajoutez*, revenons à notre discours sur la sculpture.

Idem, paragraphe IV, lig. 4, *lisez*, pour atteindre à la perfection de l'art.

61, lig. 2, *lisez*, ce qui nous autorise à croire que l'architecte dans la construction d'un édifice.

68, ligne première, *lisez*, Jacques Sarrazin, dont nous avons parlé plus haut.

75, lig. 10, *lisez*, parce qu'ils avaient sous les yeux des modèles à suivre.

Idem, au second paragraphe, ligne 7, *lisez*, comme une espèce, *au lieu de* un espèce.

79, premier paragraphe, lig. 8, *lisez*, dessiné par MM. Vicar et Dutertre, l'un des savans, etc.

81, voyez la note, lig. 3, *lisez*, 1789, *au lieu*, de 1799.

82, lig. 9, *lisez*, c'est cette manière de peindre, qu'on appelle *peindre par glacis*.

93, ligne 9, *lisez*, Louis XV, *au lieu* de Louis XIV.

94, au second paragraphe de l'article *des écoles de peintures, etc.*, *lisez*, lig. 8, à bien saisir les beautés de la nature.

141, au troisième paragraphe, lig. 12, *lisez*, qui dut le faire supprimer, *au lieu de la supprimer*.

250, *lisez*, Michel Bourdin, *au lieu* de Michel Boudin.

